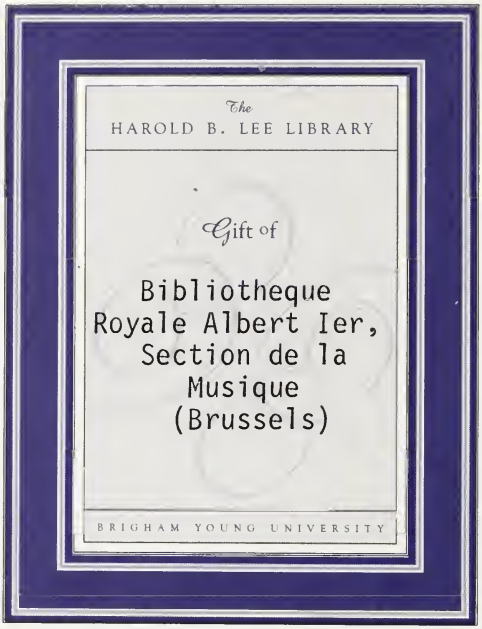
The
HAROLD B. LEE LIBRARY
Gift of
Bibliotheque
Royale Albert Ier,
Section de la
Musique
(Brussels)
BRIGHAM YOUNG UNIVERSITY

Musique d'autrefois et d'aujourd'hui

Digitized by the Internet Archive
in 2014

https://archive.org/details/musiquedautrefoi00marn

ML
60
.M376
M87
1912

JEAN MARNOLD

—

Musique d'autrefois et d'aujourd'hui

BEETHOVEN, BIZET, BORODINE,
BRAHMS, BRUCKNER, CHAUSSON, DEBUSSY, DUKAS,
DVORAK, FRANCK, GLAZOUNOFF, GLUCK, D'INDY, LISZT,
MONTEVERDI, MOUSSORGSKY, MOZART, RAMEAU, RAVEL,
RIMSKY-KORSAKOFF, SAINT-SAËNS, SCHUBERT,
SCHUMANN, SMETANA, RICHARD STRAUSS,
WAGNER, WEBER.

DORBON-AINÉ
19, BOULEVARD HAUSSMANN, 19
PARIS

HAROLD B. LEE LIBRARY
BRIGHAM YOUNG UNIVERSITY

SIEGFRIED

WAGNER élabora sa *Tétralogie*, si j'ose dire, à l'envers. Il en avait bien rédigé, dès l'année 1848, un canevas très développé, — *le Mythe des Nibelungen, projet de drame*, — qui reproduit assez fidèlement les grandes lignes de l'œuvre définitive, et qui fut publié, en 1871, dans le second volume de l'édition complète de ses écrits ; mais il paraît n'avoir songé tout d'abord à en utiliser que l'épilogue. Il tira de celui-ci un poème dramatique, *la Mort de Siegfried*, qui devint plus tard *le Crépuscule des Dieux*. Les modifications que Wagner apporta au texte primitif sont essentielles à maint égard ; on retrouve dans *la Mort de Siegfried* quelques vestiges de la forme ancienne de l'opéra : un chœur de Walkyries à la place de Waltraute, un chœur final au dénouement. Quand il essaya de mettre son drame en musique,

Wagner en aperçut les défauts. La « portée saisissante », l'individualité des personnages lui apparut insuffisamment établie. Il comprit la nécessité de préparer le spectateur à ressentir pleinement l'horreur tragique des péripéties et de la catastrophe, par la connaissance des événements antérieurs dont celles-ci étaient seulement la suite fatale. Pour se conformer aux habitudes du théâtre moderne et ne pas dépasser la mesure d'une soirée, il ne lui restait que la ressource d'exposer ces événements, dès le début, au moyen de « narrations épiques » récitées par quelqu'un des personnages. *Wagner repoussa cet expédient* qu'il ne craignit pas d'employer cependant, trente ans plus tard, dans le premier acte de *Parsifal*. Il décida de composer un nouveau drame, préface du précédent, dont la matière fût l'enfance et la jeunesse de son héros. Ceci se passait en 1851. Le 10 mai, il écrivait à Uhlig : « Ne t'avais-je pas parlé d'un joyeux sujet de pièce? C'était l'histoire d'un gars qui s'en va courir le monde « pour apprendre la peur », et qui est si bête qu'il n'y peut réussir jamais. Imagine mon effroi quand je découvris que ce gars n'est autre que *le jeune Siegfried* qui s'empare du trésor et réveille Brunnhilde. » En trois semaines (du 3 au 24 juin), il eut terminé son poème. Mais il ne tarda pas à reconnaître que, même ainsi amplifiée, son œuvre était encore incomplète. Au mois de novembre 1851, il faisait part à Uhlig et à Liszt de sa résolution de

transporter sur la scène *le Mythe des Nibelungen* tout entier, selon l'esquisse ébauchée en 1848. Le 1er juillet 1852, il avait versifié *la Walkyrie*, en novembre, *le Rapt de l'Or du Rhin ;* enfin, dans le mois de février 1853, *l'Anneau du Nibelung*, imprimé à un petit nombre d'exemplaires, était distribué à quelques amis. Wagner était à ce point satisfait de son ouvrage qu'il écrivait à Uhlig : « Il faut le dire sans fausse honte ; ce poème est, dans son ensemble, ce qui a jamais été fait de plus grandiose. »

Il en entreprit la réalisation musicale avec une ardeur fébrile et un enthousiasme qui le soutenait dans les vicissitudes et les embarras de sa vie agitée. *L'Or du Rhin* fut achevé en 1854, *la Walkyrie*, en 1856. *Siegfried*, qui vint ensuite, a une situation unique dans l'œuvre de Wagner. Vingt années s'écoulèrent entre l'époque où le drame fut conçu et le jour de sa publication (1851-1871) et les circonstances de sa destinée sont particulièrement intéressantes pour l'étude de l'évolution *musicale* du génie du poète-compositeur. Une lettre à Uhlig nous apprend que, dès le mois d'août 1852, Wagner s'était sérieusement essayé à la composition du *Jeune Siegfried*. Il en avait déjà « tout le commencement dans la tête, et aussi quelques motifs plastiques, comme celui de Fafner ». Après qu'il eut fini la *Walkyrie*, Wagner reprit le travail interrompu, mais pour l'abandonner presque aussitôt

vers le milieu du second acte. Le 28 juin 1857, il écrivait à Liszt : « J'ai conduit mon jeune Siegfried au milieu de la forêt solitaire ; je me suis séparé de lui le cœur serré et avec des larmes dans les yeux. » Depuis trois années Wagner était tourmenté par la gestation de la plus extraordinaire de ses créations musicales. Quand il prit le parti de délaisser sa *Tétralogie* pour *Tristan*, il donna à ses amis, il se donna à soi-même des prétextes divers et spécieux. Ses besoins d'argent étaient réels, son désir d'être joué de nouveau au théâtre, sincère, à n'en pas douter ; mais la cause de sa détermination fut en réalité plus profonde et d'ordre purement musical.

Il est peu d'artistes de génie chez qui le jeu *inconscient* des facultés naturelles se soit manifesté aussi nettement que chez Wagner, avec une force aussi incoërcible ; et aucun, certes, ne fut au même degré torturé par la constante préoccupation de systématiser les résultats de son activité instinctive, de la présenter comme les conséquences logiques d'une théorie préconçue, d'une volonté réfléchie et formelle. Wagner fut un grand musicien *malgré lui* ; à coup sûr inconsciemment. En lisant ses écrits polémiques ou spéculatifs, ses diatribes contre la « musique pure », ses traductions échevelées des symphonies de Beethoven en programmes romantico-panthéistes, on est obligé de reconnaître que, pas plus que celle des plus grands de ses devanciers, il ne comprit jamais *musicalement* sa propre

musique. L'homme de théâtre qu'était Wagner s'adressait au public. Son œuvre d'art avait un but autre que soi-même. Elle n'était pas l'objectivation pure, désintéressée, indifférente, hautaine de la personnalité de l'artiste. Dans le moment même où il la concevait, Wagner la destinait à produire un effet chez autrui, à susciter l'émotion, les transports, peut-être les applaudissements de la foule des spectateurs. Pour ce dramaturge, la musique n'était qu'un *moyen*. Mais la puissance de son génie musical l'emporta sur sa volonté. L'abandon de la *Tétralogie*, pour composer *Tristan* puis *les Maîtres Chanteurs*, est un des épisodes les plus frappants de la lutte perpétuelle qui se livra dans l'âme de Wagner entre le poète et le musicien. Il démontre, avec la plus lumineuse évidence, ce que l'on peut nommer *l'erreur* de Wagner.

Dans l'opuscule fameux où il exposa sa doctrine, *Opéra et Drame* (1851), passant en revue les œuvres lyriques des maîtres passés ou contemporains depuis Gluck et Mozart jusqu'à Rossini et Meyerbeer, Wagner définit « *l'erreur* de l'opéra », qui d'après lui fut celle-ci : « *que le moyen de l'expression* (la musique) *y était considéré comme but, tandis que le but de l'expression* (le drame) *y était devenu moyen* ». Il ajoute peu après : « Il est très important de remarquer que tout ce qui exerça une influence décisive sur la formation de l'opéra, jusque dans les temps les plus modernes,

lui vint *exclusivement du domaine de la musique pure*, et jamais de celui de la poésie ou d'une saine association de ces deux arts. » Et il le déplore. Plus loin, à propos de Weber, il constate que « ses objections à l'art de Rossini étaient dirigées seulement contre la platitude et le manque de caractère de sa mélodie, et non contre la position antinaturelle du musicien relativement au drame ». Il veut dire, en un mot, que Weber ne reprochait à Rossini qu'une chose, c'est d'avoir fait de la mauvaise musique.

Il faut bien se garder d'oublier que les théories de Wagner ne furent jamais, chez lui, le fruit d'une réflexion préalable. Plaidoyers postiches, elles ont toujours suivi de près ou accompagné l'élaboration des créations spontanées qu'elles avaient pour but de justifier et — le dissimuler serait oiseux — de glorifier. C'est précisément à l'époque où l'idée de sa *Tétralogie* avait germé et mûrissait dans son esprit, que Wagner publia les deux manifestes révolutionnaires qui proclamaient sa théorie du drame lyrique. Le texte de *la Mort de Siegfried* fut écrit en 1848, *l'Œuvre d'art de l'Avenir*, en 1849 ; *Opéra et Drame* coïncide avec la confection poétique du *jeune Siegfried* (1851). A ce moment, c'était le dramaturge, le poète tragique, qui prévalait chez Wagner ; et, tandis qu'il ourdissait la trame d'une action complexe et de dimensions inaccoutumées, il sacrifiait délibérément la musique aux exigences de

la parole, à la clarté d'une intrigue subtile encore que légendaire. La musique ne pouvait jouer ici qu'un rôle ancillaire; subordonnée au drame, elle devait l'illustrer, le magnifier, le transfigurer, mais toujours le servir. Le drame était *le but*, la musique restait *le moyen*.

La première conséquence de la décision *du poète* fut la rédaction de sa nouvelle théorie de l'opéra devenu drame; la seconde fut l'emploi systématique du *leitmotiv* ou, pour parler français, des thèmes conducteurs. MM. P. de Bréville et Gauthier-Villars, dans leur belle analyse de *Fervaal*, après eux M. Dukas, parlant de *la Cloche du Rhin*, ont fort justement observé naguère qu'il convient d'établir une distinction entre le « rappel de motifs » et le « développement symphonique des thèmes conducteurs ». Il y a là, en effet, confondues le plus souvent sous l'appellation générale de *leitmotiv*, deux choses qui diffèrent profondément par leur origine, leur nature et leur fonction. Le « rappel de motifs » est un procédé essentiellement dramatique. Grâce à lui, le musicien dramaturge désigne un personnage, le nomme, pour ainsi parler, remémore une situation, un sentiment caractéristiques. La musique est ici exclusivement un *moyen* d'expression. Quelquefois, elle supplée même ainsi avantageusement la parole pour nous révéler les pensées secrètes du héros en scène. Le rappel de motifs est l'auxiliaire du drame. Un changement de mode, de mouvement,

une instrumentation variée lui peuvent suffire, à la rigueur, pour traverser toutes les péripéties de l'action sans faillir à la tâche qui lui est assignée. Et même, au point de vue *dramatique*, en suivant strictement la doctrine de Wagner, les combinaisons musicales des motifs rappelés *ne doivent pas* éveiller un intérêt supérieur à celui de l'action représentée. La musique n'est que *le moyen*, le drame est *le but*. C'est du drame que doit naître l'émoi du spectateur. Le rôle de la musique est de rendre cette émotion plus intense, plus complète, mais non de la détourner à son profit. Le « développement symphonique » de thèmes conducteurs, au contraire, est un procédé spécifiquement musical. Il constitue, depuis plus de deux siècles, l'essence propre de l'art des sons. Avec lui, nous pénétrons dans « le domaine de la musique pure ». A l'égard du drame, le développement thématique est, à tout le moins, superflu, il peut devenir dangereux. C'est un élément étranger et rival qui s'introduit dans la place. Loin d'être indispensable ou propice à l'effet *dramatique*, il a, pour les auditeurs non préparés, l'inconvénient de gêner la perception des motifs conducteurs dénaturés ou disséminés dans l'entrelacs de la polyphonie ; et, s'il est écouté par des musiciens, c'est encore aux dépens du drame qu'il captive leur attention par sa valeur et sa beauté spécifiques.

Après que le dramaturge Wagner eut écrit le

poème de *l'Anneau* et érigé en système esthétique le genre de composition que ce poème lui semblait exiger, la forme de *leitmotiv* qui s'imposa nécessairement au musicien, pour mettre la théorie en pratique, fut celle du « rappel de motifs ». Il n'avait d'ailleurs qu'à se baisser pour la prendre. C'est Berlioz qui la lui fournit; non pas timide, épisodique et exceptionnelle comme on la peut rencontrer chez Mozart et Grétry, non plus telle que Wagner l'avait employée lui-même dans ses premiers ouvrages et dont il avait reçu de Weber — *Freischütz* (1821) et surtout *Euryante* (1823) — le modèle déjà précis ; mais sous la figure de thèmes *représentatifs*, subrogés à un être vivant pour la dramatisation de la forme symphonique, symbolisant un personnage annoncé par l'argument ou le titre programmes (*Symphonie fantastique*, 1830 — *Harold en Italie*, 1833). Aussi *l'Or du Rhin* (1854) et *la Walkyrie* (1855) sont-ils la réalisation la plus parfaite des théories prônées dans *Opéra et Drame*. Evidemment, la « musique pure » n'a plus grand' chose à voir ici. Les thèmes « plastiques » sont au plus haut degré représentatifs. En les inventant, le musicien paraît n'avoir eu d'autre but que de trouver, pour chacun des éléments du drame, la formule musicale la plus adéquate et la plus expressive. Leur fonction essentielle est d'assister la parole, de souligner sa portée, d'augmenter son pouvoir efficace, de demeurer ses collaborateurs as-

sidus et dévoués. Les motifs rappelés sont toujours aisément reconnaissables ; leurs transformations, discrètes ; dans leurs mélanges, ils semblent plutôt superposés que combinés. L'intérêt musical, quoique souvent rare et merveilleusement idoine à l'exalter, n'est jamais assez puissant pour supplanter celui de l'action. Ici, selon le mot de Wagner, la musique est « femme » ; le drame est l'homme, le maître ; il commande, elle obéit. On peut en dire autant pour les deux premiers actes de *Siegfried*.

Cependant, c'est seulement dans le pâle *Or du Rhin* que Wagner a réussi peut-être à maintenir l'équilibre entre les deux arts dont il rêvait l'association quasi-conjugale. Déjà, dans *la Walkyrie*, on sent percer l'impatience du musicien. Celui-ci exploite avec ivresse toute occasion de s'émanciper. D'un épisode lyrique, il dégage un *Hymne au Printemps ;* du tableau décoratif de la *Chevauchée*, de la féerie du dénouement, il fait le sujet d'étincelantes illustrations musicales. On ne peut nier que son art ne soit, ici, surtout pittoresque, descriptif mais on remarque ailleurs aussi la richesse croissante du discours sonore. Le réseau polyphonique devient, peu à peu et jusqu'à la fin, plus touffu, plus divers. Les motifs rappelés sont parfois morcelés, altérés dans leur rythme et leur contour ; en maint endroit, on peut reconnaître un véritable « développement thématique », superficiel, objectif, mais réel. Avec le premier acte de *Siegfried*, on a

l'impression bien nette d'un retour en arrière. Il semble qu'en remettant sur le chantier l'ouvrage ébauché quatre années auparavant le musicien soit dérouté devant ces prémices, gêné par le cadre qu'il s'était imposé, par les exigences d'une action qui penche vers la comédie dialoguée, par le caractère extérieur, voire imitatif des thèmes préparés. On dirait qu'il se bat les flancs pour dramatiser, à grand renfort d'accords de septième diminuée, des juxtapositions de rappels de motifs. Dans sa correspondance, sous l'immuable enthousiasme sincère ou affecté, on discerne un sentiment de fatigue, d'effort. Il écrit à Liszt (janvier 1857) : « Ma santé est si misérable que, depuis dix jours, après avoir terminé l'esquisse du premier acte de *Siegfried*, il m'a été littéralement impossible d'écrire une mesure ». Et plus tard (mai 1857) : « J'espère pouvoir reprendre bientôt mon travail interrompu..... Jusqu'à présent je n'en ai achevé que le premier acte... » Et, ce qu'il prise le plus haut dans celui-ci, c'est sa péroraison *lyrique* : «... quand tu entendras le chant de Siegfried fondant l'acier et forgeant l'épée, tu apprendras de moi quelque chose de nouveau. » Dès le mois suivant, Wagner laissait son « jeune Siegfried étendu au pied d'un tilleul dans la belle solitude de la forêt ». « Le cœur serré, les yeux pleins de larmes », il se détournait de l'œuvre colossale, « la plus grandiose qui fût jamais », enfantée par son cerveau de poète. Il éprouvait une

angoisse analogue au déchirement d'une rupture amoureuse. Celle qui l'avait possédé tout entier, cette maîtresse idéale, adorée, bénie, glorifiée jadis, hier encore caressée, Wagner *ne l'aimait plus*. Il pleura sur elle en la quittant, poussé vers une rivale par une force mystérieuse et irrésistible. Son désespoir fut court : l'abandon dura dix années.

Alors Wagner fit *Tristan et Isolde* (1857-1859) ; et, quelque temps après (septembre 1860), il publiait « *la Musique de l'Avenir* », *lettre à un ami de France* (F. Villot) ; on y lit l'importante déclaration que voici : « Je permets à propos de *Tristan* l'application, dans leurs plus rigoureuses conséquences, des principes qui se déduisent de mes écrits théoriques ; non parce que j'ai conçu cet ouvrage d'après mon système, car toute théorie fut alors totalement oubliée par moi ; mais parce que j'agissais dans une telle absolue liberté et étais si complètement affranchi de toute considération à priori et de toute règle, que je sentais profondément moi-même, en l'écrivant, combien mon œuvre dépassait mon propre système ».

En effet, elle le dépassait : elle était même tout autre chose que sa réalisation. C'était la revanche du musicien sur le poète. Il faut remarquer, tout d'abord, la simplicité de l'intrigue. Wagner avait eu besoin de dix pages, en 1848, pour résumer l'action du *Mythe des Nibelungen* ; celle de Tristan tiendrait dans les dix lignes d'un fait divers. Dans

cette sphère d'élection de l'art lyrique qu'est l'expression des sentiments humains de l'ordre le plus élémentaire, communs à toute créature et, de toute éternité, dispensés de justification autre que leur véhémence, le dramaturge avait su rassembler les éléments d'émotion qui lui étaient nécessaires. Une action claire et poignante conduisait à la stupide cruauté de la catastrophe. Cependant l'intervention du musicien eut un effet bien différent de celui prémédité par Wagner et proclamé dans ses théories. Si, dans *Tristan* comme ailleurs, le drame devait être *le but*, et la musique seulement le moyen, il paraît difficile de reconnaître ici ce résultat. L'inconsciente évolution de son génie avait entraîné Wagner au « développement symphonique des thèmes conducteurs ». Sous la barbarie de cette appellation technique, il faut entendre la substance essentielle des formes les plus hautes de la « musique pure ».

Il ne suffisait plus à Wagner de traduire des « états d'âme » au moyen des ressources expressives et dynamiques de la mélodie ou d'une quelconque agrégation sonore, de broder du filigrane superficiel de la « Variation » des rappels de motifs plastiques objectivement et étroitement représentatifs, précieux truchements et serviteurs du drame, il fallait que le grand mucisien qu'il était parachevât en lui-même l'évolution naturelle de son art. Aussi, dans cette œuvre implicitement

symphonique, il semble que le caractère de son inspiration se soit soudain transformé et, avec lui, son procédé de composition. Une sorte de « thème principal » apparaît au début de chacun des trois actes, — la chanson d'un matelot dans les vergues, un court motif orchestral, la mélopée d'un cor anglais, — que nous retrouverons amplifié, fragmenté, développé, ingrédient unitif de la matière musicale, associé à des éléments plus spécialement symboliques ou alternant avec eux. Quand les commentateurs ont voulu nommer ces thèmes, ils durent les intituler « la Mer », « le Jour », « la Tristesse ». Encore cette dernière interprétation est-elle tendancieuse ; c'est simplement « un vieil air » de l'agreste et mélancolique Bretagne où gît Tristan, dans son manoir de Karéol. Mais ces dénominations sont significatives. Ces thèmes, et d'autres analogues ou de portée générale, (la Solitude — la Colère — la Joie — la Mort), ne représentent plus ici que le milieu ambiant — matériel ou sentimental — de l'action. Le drame s'agite dans ce milieu, mais, en même temps qu'il le trouble, il s'efface, il s'évanouit parmi l'effervescence qu'il suscite. L'événement était à prévoir. Les conséquences d'un thème, effectuées dans ses combinaisons ou métamorphoses, résultent exclusivement de sa constitution musicale et relèvent de lois ou de causalités spécifiques. L'enchaînement de ces causalités purement musicales n'a qu'un rapport

éventuel avec celui de l'action dramatique, et, quand sa réalisation est l'œuvre d'un artiste de génie, d'un Wagner, sa beauté propre, l'intérêt de ses combinaisons, font naître une émotion spécifique où le drame n'entre plus que pour une part infime. Et ce n'est pas seulement l'anxiété dramatique qui disparaît dans *Tristan*, abolie par l'enchantement musical, — pour employer une expression de Wagner, — « comme la lueur d'une lampe est annihilée par la clarté du jour », mais les sentiments mêmes des héros, l'état d'âme énoncé par leurs discours et ses variations successives, n'ont plus que la valeur de ressources dynamiques, de prétextes, de *moyens*. « L'impatience », « l'ardeur », « l'élan passionné », « la félicité » sont devenus des noms de motifs conducteurs : ils ne comptent plus que par la musique qui les figure ; à l'égal de « l'invocation à la Nuit » ou du « chant de Mort », ils semblent n'être autre chose que des indications de mouvement, des subdivisions, des points de repère dans l'immense symphonie du second acte. Il n'est pas jusqu'à la « mort d'Isolde » qui ne demeure avant tout une délectation musicale, et le dénouement de la tragédie ne laisse d'autre souvenir que celui d'une exquise ou audacieuse polyphonie. Dès que le développement thématique se fut substitué au rappel de motifs, l'équilibre projeté était rompu entre les deux facteurs du « drame wagnérien » ; le rapport se trou-

vait renversé : le drame était déchu au rôle de *moyen*.

Mais cette fonction même n'est bien souvent qu'illusoire. Si, dans *Tristan*, l'art du musicien trahit le dessein du poète en dénaturant ou en accaparant l'émotion que celui-ci veut provoquer, il y a dans *les Maîtres Chanteurs* une disproportion plus frappante encore entre le sujet du drame et sa réalisation musicale. D'un conte naïf, un peu puéril malgré l'apologue esthétique surajouté, Wagner a tiré l'une de ses plus gigantesques partitions. Ici l'action, quoique ostensiblement agencée pour elle, est à peine un prétexte à la musique. D'ailleurs, le musicien libéré obéit maintenant à son instinct. Il ne se contente pas d'écrire une Ouverture classiquement symphonique, de ressusciter l'harmonie majestueuse du Choral, d'introduire la Fugue (ou son sosie) à l'Opéra ; il lui faut aussi des airs, des ensembles, des cortèges et son drame les lui doit fournir avec, par surcroît, un chœur final pour chacun des actes, le divertissement d'un *laendler* et même un *quintette* selon la formule. Après *Tristan*, Wagner avait rédigé une nouvelle théorie, celle de la « mélodie infinie », traduction libre du développement thématique employé par lui dans son ouvrage. Après *les Maîtres Chanteurs*, il ne lui manquait plus rien des procédés et des formes de la « musique pure », — et il ne restait rien non plus de son système lyrico-dramatique.

Déjà, dans *Opéra et Drame*, Wagner paraissait préoccupé de l'objection formidable élevée contre sa thèse par le passé tout entier de l'art musical. Il s'évertuait, avec plus de subtilité que de bonne foi ou de clairvoyance, à reconnaître un caractère tendancieusement objectif aux chefs-d'œuvre de musique pure des vieux maîtres. L'admission du *menuet* dans la forme symphonique lui suffit pour qualifier celle-ci de « forme de danse ». Embarrassé pour appliquer cette épithète aux symphonies de Beethoven, il les traduit en dithyrambes, il les gratifie d'un sens et d'une intention dramatiques : « *L'erreur* de Beethoven fut celle de Christophe Colomb qui, en croyant chercher seulement un nouveau chemin vers les Indes déjà connues, découvrit à leur place un monde nouveau ». *L'erreur* de Wagner fut précisément l'erreur contraire : il voulait et croyait marcher vers un monde nouveau, et son chemin le conduisit dans une contrée depuis longtemps explorée, mais inépuisable, dans la vraie patrie de son génie, ce « domaine de la musique pure » qu'il avait méconnu. Malgré la volonté du poète et les arguments du théoricien, la musique avait reconquis, dans l'œuvre lyrique, la place prééminente qui fut toujours la sienne. La doctrine de « l'art wagnérien » était démentie par Wagner lui-même. Dans ses propres ouvrages, la musique était le but *atteint*, sinon cherché sans le savoir.

Wagner avait écrit trop tôt *Opéra et Drame*, il avait compté sans son génie musical, le seul qu'il semble avoir possédé et, certes, l'un des plus prodigieux, des « plus grandioses qui aient jamais été ». C'est la révolte inconsciente de ce génie qui lui imposa l'abandon momentané de la *Tétralogie*. Les deux ouvrages composés d'après son système affectent, dans l'ensemble de son œuvre, un caractère de transition nettement déterminé. *Lohengrin* était l'aboutissement de l'opéra romantique allemand, la superbe conséquence du *Freischütz* et d'*Euryanthe*. *L'Or du Rhin* et *la Walkyrie* sont la tentative d'assujettir la musique aux nécessités d'une intrigue complexe dont l'enchaînement logique est du ressort *de l'entendement*. La musique avait à illustrer ici un vaste drame littéraire, — d'aucuns prétendent « philosophique », — parsemé de tableaux pittoresques. De là le besoin de « motifs plastiques » toujours reconnaissables sans effort, objectivement représentatifs non seulement des nombreux héros de l'épopée, mais aussi des multiples éléments d'ordre quasiment didactique indispensables à la clarté de l'action. Les deux premiers actes de *Siegfried* sonnent le glas du système. Le « drame wagnérien », selon l'Evangile d'*Opéra et Drame*, avait vécu. Après *Tristan*, Wagner était vraiment « redevenu tout entier musicien ». Désormais, sans qu'il s'en doutât, l'action dramatique n'était plus pour lui qu'un moyen. Quand, après

les Maîtres Chanteurs, il reprendra sa *Tétralogie*, il se sentira toujours un peu prisonnier de son œuvre de poète, entravé souvent par musicalité passive d'inspirations vieilles parfois de quinze ans et prédestinées à un office étroitement expressif ou pittoresque. Il s'efforcera de soumettre les inévitables rappels de motifs à la fantaisie créatrice du développement thématique. Cependant, dans son ensemble, avec l'intermittente féerie du spectacle, l'envergure touffue de l'action, la causalité futile ou alambiquée de l'intrigue, *l'Anneau du Nibelung* conservera un caractère surtout décoratif.

Siegfried est le permanent témoignage, en quelque sorte le symbole de la crise traversée par le musicien. Il y a presque discordance entre les deux premiers actes et le dernier. C'est une autre langue musicale qui est parlée dans celui-ci. Outre la trituration symphonique des motifs rappelés, il semble que les thèmes nouveaux introduits soient expressément préparés pour les combinaisons polyphoniques. Le musicien se fait un jeu d'accompagner, d'un prestigieux double ou triple contrepoint, les supplications de la vierge aux abois. Tels de ces thèmes, tout épisodiques et inutilisés dans le reste de la tragédie, nous vaudront plus tard *Siegfried-Idyll*, un bijou de « musique pure ». Enfin quand, au soir de sa vie, il composera *Parsifal*, Wagner *ne repoussera plus* l'expédient des

« narrations épiques » confiées à l'un des personnages, au début de l'action, pour exposer les événements antérieurs. Il n'est plus gêné même, que *le drame* tout entier se passe en conversations rétrospectives. Le génie du musicien a étouffé l'instinct du dramaturge. En dépit de la mystagogie quintessenciée dont celui-ci se console ou se leurre, ici la véritable action se déroule dans la musique. Le drame n'a plus qu'une fonction de programme occasionnel. Entre les longs récits ou dialogues propices au développement symphonique, il a soin de fournir, aux chœurs, des cérémonies et des cortèges ; ses changements à vue sont le sujet indiqué de « morceaux » de musique orchestrale ; son zèle offre même un ballet. De quelque nom qu'il lui ait plu de l'affubler, Wagner avait fait un *opéra*, au sens que lui-même avait défini jadis. La musique n'est pas seulement ici le but *atteint*, elle est la cause instigatrice et finale du drame, le but — à peine inconsciemment — *voulu*.

Il faudrait un volume pour étudier les créations de Wagner au point de vue purement musical, le seul qui vaille en son œuvre et lui garantisse l'immortalité. On verrait que l'évolution du génie du musicien fut retardée d'abord par les prétentions du dramaturge, puis servie et excitée par l'imagination du poète. Wagner ne

fut jamais un pur artiste ; chez lui, l'activité productrice avait besoin d'un stimulant externe. Il a donné une configuration nouvelle à cette forme d'art hybride, bâtarde et forcément conventionnelle, qu'est l'*opéra*. Aux formes élémentaires de l'*andante*, du *rondo* et autres, usitées par ses devanciers, il adjoignit le développement thématique propre aux formes les plus élevées de l'art des sons. Il fut l'inconscient instrument de l'évolution naturelle de l'opéra ; il lui annexa la symphonie, mettant ainsi à sa disposition la totalité des ressources actuelles et des procédés de la « musique pure ». Seule, celle-ci a gagné au change. Après Wagner aussi bien qu'avant lui, l'association de la parole et du son reste factice, précaire ; le contact, superficiel. Aujourd'hui comme hier, la musique est le but réel, l'unique raison d'être de l'œuvre lyrique.

L'aventure de Wagner est instructive à bien des égards. Elle atteste avant tout l'autonomie essentielle de l'*art* musical, l'inaptitude de celui-ci à se limiter au rôle de *moyen* sans dommage pour sa valeur et son intérêt spécifiques, c'est-à-dire pour sa « Beauté » ; et, dans ses manifestations les plus hautes, son incapacité d'avoir un but autre que soi-même sans que ce but, fût-il l'expression des sentiments les plus profondément humains, ne risque de devenir à son tour un

moyen au service de la musique, et ne disparaisse alors, éclipsé par elle, « comme la lumière d'une lampe est annihilée par la splendeur du jour ».

Février 1902.

FRANÇOIS LISZT,

la Symphonie et quelques symphonies.

La présente saison musicale paraît dédiée à la symphonie. Les efforts connexes — oh ! bien fortuitement ! — des sociétés émulatrices ont même eu le résultat de nous procurer depuis peu une vue d'ensemble assez complète de son évolution. M. Colonne est remonté jusqu'aux origines, dans le but annoncé d'exposer l'histoire de la forme symphonique au moyen d'exemples remarquables ou essentiels. Les choix qu'il décida font une liste plutôt mélangée ; il en est d'au moins explétifs, impropres à l'objet poursuivi et inhabiles à pallier de regrettables lacunes. Les symphonies de Hérold, de Weber, de Bizet sont surtout de curieux documents biographiques, un peu de l'espèce du violon d'Ingres. A l'égard du développement de

la symphonie, elles sont dépourvues de tout intérêt historique ou quelconque. S'il peut être piquant de les entendre à l'occasion, leur place eût été ici avantageusement tenue par quelque ouvrage de Spohr, de Smetana ou même de Dvorak, et, pas plus que les symphonies de Raff, de Boëllmann ou de Chausson, elles ne consolent de l'absence à la fois du nom de Bruckner et de la *Symphonie cévenole* de Vincent d'Indy. Plus modeste que son rival *in artibus*, M. Chevillard n'a point prétendu retracer de vastes annales, mais son apport n'est pas le moins précieux. Après avoir montré l'apogée beethovenien de la forme classique, il rappela le génial rénovateur de la symphonie avec une œuvre rarement exécutée et inconnue au grand public, inspirée à Liszt par *la Divine Comédie* de Dante. Enfin, à l'un de ses premiers concerts, il avait divulgué l'aboutissement actuel de l'évolution de la symphonie moderne, dans son expression la plus récente et non la moins merveilleuse, les *Nocturnes* de Claude Debussy.

Il fut ainsi loisible, à un auditeur assidu et désinvolte à faire la navette entre la rue Blanche et le Châtelet, de constater la transformation graduelle de la plus accomplie des formes musicales, et de reconnaître en même temps une autre *erreur* de Wagner proclamant que la symphonie devait disparaître après Beethoven et, avec elle, la « musique pure », définitivement exclue de l'œuvre d'art

de l'avenir. L'incorrigible égotiste avait cependant raison sur un point : Beethoven a épuisé la forme classique de la symphonie. Mais à côté de lui dans le même moment, Schubert en ébauchait une forme nouvelle (*Fantaisie op.* 15, — *Quatuor en mi bémol op.* 125, n° 1), suggérée peut-être par la *Sonate en trio* de l'*Offrande musicale* de Bach, et dont on peut retrouver l'authentique filiation, à travers les *Sonates* rudimentaires du XVII^e^ siècle, les *Ricercar* du XVI^e^ dont naquit la Fugue, jusqu'à la primitive floraison de l'art polyphonique, dans les *Messes* sur un thème imposé des contrepointistes gallo-belges. C'est cette ébauche que Liszt hérita de Schubert, pour la parachever et en créer l'instrument d'une renaissance de la symphonie. A l'unité de caractère dont les vieux maîtres avaient su cimenter le faisceau de leur forme cyclique, harmoniser en un tout ses parties intégrantes dont chacune était autonome et constituée d'inspirations distinctes, venait se substituer ou s'adjoindre *l'unité thématique* étendue à tous les mouvements de la composition. Cette révolution d'ordre purement musical ne doit pas être confondue avec l'emploi dramatique du « rappel de motifs » inauguré par Berlioz. La symphonie classique était un organisme où la diversité et la succession coordonnée des éléments avaient été dictées par des aspirations esthétiques d'un caractère général. Sa forme fut, pour la musique, une armature préétа-

blie, confectionnée selon des lois d'équilibre, de contraste, de variété dynamique ou expressive. Son économie pourrait être comparée à celle de la tétralogie grecque ou de toute autre forme d'art complexe. L'unité thématique, au contraire, introduisait dans la symphonie un principe spécifiquement musical qui, en lui apportant d'inépuisables ressources, devait nécessairement favoriser son évolution indéfinie. L'œuvre tout entière devenait le développement, la réalisation du contenu virtuel des thèmes exposés dans l'exorde. Les divisions consécutives n'étaient plus des morceaux détachés, quoique assortis de caractère, mais apparaissaient la conséquence d'une cause initiale et commune. C'est dans l'ensemble de la symphonie que le musicien avait à rechercher désormais, non seulement la cohésion logique, mais aussi la libre fantaisie, l'intérêt renouvelé des combinaisons, exigés par les classiques dans chacun des mouvements en particulier. Avant tout, les modèles types, en quelque sorte calibrés, de ces mouvements durent, sinon disparaître, du moins s'assouplir, se plier à des obligations nouvelles. Peu à peu leur symétrie prédisposée et traditionnelle s'accusa superflue ; son maintien, facultatif. Son unité organique assurée par le retour, dans toutes ses parties, des inspirations originelles sous un aspect identique ou modifié, la symphonie pouvait, comme la Fugue-Protée de Bach, revêtir les formes les plus variées,

les plus audacieuses, sans avoir à redouter de déchoir à l'improvisation incohérente. Le mérite de Liszt fut d'effectuer, le premier, cette métamorphose de la symphonie.

Cependant, la portée de son innovation semble, encore aujourd'hui, à peu près universellement méconnue. Le maître hongrois est frustré de sa véritable gloire par les enthousiastes aussi bien que par les détracteurs de son art. Son œuvre est ignoré dans notre pays, et, pour nos voisins d'outre-Rhin, Liszt est resté « le champion de la musique *à programme* ». Réprouvé, comme tel, par les fervents de la musique *pure*, il est tièdement défendu par les dévots de son illustre gendre, qui honorent en lui surtout le père de Cosima ; tandis que ses admirateurs se croient ses disciples pour écrire des poèmes symphoniques ou des *Tondichtungen*, et se figurent l'adorer en sacrifiant sur l'autel de Berlioz. Rien de plus curieux que les considérations alambiquées et vides où s'embourbe la critique allemande aussitôt qu'il s'agit de musique à programme. Ces savants esthéticiens, gradués la plupart « *Doctor phil. et mus.* », ont visiblement oublié leur Schopenhauer. Leur néo-physio-psychologie n'a pas même aperçu que la distinction entre la musique pure et la musique à programme est superficielle et illusoire, si elle est déterminée uniquement d'après le libellé de la couverture. La musique pure n'est pas seulement celle

qui se présente dénuée de titre ou d'argument poétique, elle est toute musique qui se suffit à soi-même en tant qu'*art* musical, qui existe, en cette qualité, indépendamment du but accessoire à quoi on la rencontre éventuellement employée. Un cycle de pièces formant un tout concret, logique, musicalement complet en soi, ne cesse pas d'être une symphonie parce que ses parties s'intitulent *Faust*, *Gretchen*, *Méphistophélès*, ou *l'Enfer*, *le Purgatoire*, ou *Nuages*, *Fêtes*, *Sirènes*, au lieu de s'appeler *Allegro*, *Andante*, *Menuet*, *Rondo* ou *Finale*. La décadence progressive de la musique allemande, jusqu'à la condition lamentable où, après tant de splendeur, nous la voyons se débattre aujourd'hui, est le résultat d'une conception superficielle de l'art musical, d'un état d'esprit qui considère la musique, non pas en ce qu'elle est, mais en ce qu'elle paraît être. C'est toujours la vieille histoire wagnéro-sentimentale de la musique « art de l'expression ».

Sous le masque d'un symbolisme inhérent à l'époque romantique, Liszt fut un pur musicien. Son importance dans l'évolution musicale au XIX^e^ siècle est des plus considérables. Il n'a pas seulement renouvelé la forme symphonique, on peut presque dire qu'il créa l'harmonie moderne. Il fut surtout un génie initiateur, et son œuvre, si original, multiple et grandiose qu'on le doive admirer, vaut plus encore pour ce qu'il suscita que par

ce qu'il est. La *Dante-Symphonie*, commencée en 1847, ne fut terminée qu'en 1855 ; *Faust* avait été composé dans l'intervalle (1853-1854). Comme dans la plupart des ouvrages de Liszt, le programme, symbolique et non pas dramatique ou pittoresque, est ici plutôt proposé qu'imposé ; il se réduit d'ailleurs à un simple titre que l'on peut oublier sans dommage pour la musique. Dans l'une et l'autre symphonie abondent les trouvailles harmoniques, les combinaisons neuves, divinatrices. Les quintes augmentées du motif initial de *Faust*, la progression descendante par tons entiers de l'*Hosanna* de la *Dante-Symphonie*, troublent encore à l'heure qu'il est maint éminent théoricien. L'inspiration est foncièrement personnelle. Après un demi-siècle, le travail thématique étonne par son imprévu, sa verdeur, autant que par sa richesse. L'enchaînement en est toutefois un peu diffus en quelques endroits de la *Faust-Symphonie*. Mais, dans la *Divina Commedia*, la forme, tout inédite, est d'une netteté parfaite, et, dans l'*andante amoroso* d'*Inferno* et le développement de *Purgatorio*, les métamorphoses des thèmes entendus précédemment ont la qualité la plus rare. Il est impossible d'en signaler, avant Liszt, qui soient à la fois aussi surprenantes et profondément musicales. L'orchestre de Liszt est celui de Beethoven auquel il adjoint les harpes et quelquefois le cor anglais. Par son instrumentation, il se

rattache à Schubert et à Weber, mais, dans ce domaine aussi, il ne cède pas aux plus grands pour la maîtrise et l'originalité propre. L'influence de Liszt s'étend sur la musique moderne tout entière. Les « Jeunes Russes » procèdent sensiblement de lui. Directement ou indirectement, toute notre école française contemporaine a subi son ascendant. A des points de vue divers, Saint-Saëns et César Franck ont été, pour nous, ses apôtres. Une grande part — la meilleure peut-être — de ce que nous avons appris de Wagner appartient à Liszt, de qui celui-là le tenait. On est souvent frappé, dans telles œuvres des deux maîtres, de l'extraordinaire analogie du développement thématique, du coloris orchestral, de la langue harmonique ; on peut même relever des inspirations communes ou parentes ; et bien souvent la comparaison des dates établit l'antériorité des créations de Liszt. Celui-ci fut pour Wagner mieux qu'un précurseur, il semble avoir été le collaborateur de tous les instants, l'indispensable guide d'un génie plus puissant, mais distrait par des préoccupations étrangères à son art.

L'assimilation de ses tendances à celles de Berlioz a faussé l'influence de Liszt en Allemagne. Le préjugé contre la musique dite « à programme » fut cause que, dans la patrie de Beethoven, la symphonie ne parvint pas à se libérer de la formule classique. Aussi n'est-il guère

possible de reconnaître l'indice d'une évolution de la forme symphonique parmi l'innombrable production allemande de la seconde moitié du dernier siècle. Les échantillons les plus remarquables du genre ont le caractère de fac-similé, de pastiches plus ou moins heureux. Ils évoquent irrésistiblement le souvenir de modèles qu'aucun d'eux ne réussit à égaler. Une velléité isolée de Brahms — son *Quatuor* à cordes en *do* mineur op. 51 — montre que le principe de l'unité thématique n'est pas incompatible avec le classicisme le plus intransigeant. Pas plus que le wagnérien Bruckner, Brahms n'osa introduire cet élément dans ses symphonies. Il en a composé quatre dont chacune contient de réelles beautés encadrées de parties moins excellentes. Le développement thématique de Brahms s'égare parfois dans un contrepoint fastidieux ; en outre, le point faible de ses compositions est le finale, généralement moins intéressant que le reste, tandis que le *Scherzo*, ou ce qui en tient lieu, est d'ordinaire le mieux venu. M. Colonne a joué la première de ses symphonies, en *do* mineur, qui est peut-être la moins inégale, en dépit de la pesanteur de son *allegro* et quoique son *adagio* ne vaille pas celui de la seconde en *ré ;* par contre, son finale est supérieur à celui des trois autres. Les symphonies de Brahms sont, pour beaucoup de ses compatriotes, l'objet d'un culte que l'on peut estimer excessif. Elles l'emportent

pourtant sur celles de Schumann pour la maîtrise et la cohésion, par l'ampleur soutenue de la pensée, et sur les symphonies de Mendelssohn par une musicalité plus profonde. Enfin, quelques objections que suggère un art aussi volontairement traditionnel, l'œuvre du musicien commande le respect par sa sincérité hautaine, incapable de concessions et indifférente au succès. Malgré la valeur exceptionnelle des créations de Bruckner, toujours géniales, mais souvent troubles et rocailleuses, les symphonies de Brahms apparaissent, à bien des égards, les spécimens les plus achevés de cette forme musicale que l'art allemand ait produits depuis Beethoven. Ce n'est pas la *Symphonie* en *sol* de M. Weingartner, dont le néant nous stupéfia, ni les mastodontes de M. G. Mahler qui pourraient prétendre les supplanter, et le romantisme berliozien semble avoir irrémédiablement dévoyé M. Richard Strauss.

La forme inaugurée par Liszt dans ses œuvres symphoniques et dans sa *Sonate* est devenue peu à à peu, chez nous, la forme du quatuor et de la symphonie. Saint-Saëns lui doit le plus beau fleuron de sa couronne de pur musicien et, naguère, elle nous a valu la *Symphonie* en *ré* de César Franck et la *Symphonie sur un chant montagnard français* de Vincent d'Indy. M. Colonne a exécuté seulement le premier de ces deux chefs-d'œuvre. En revanche, avec celle de Bizet, il exhuma la

Symphonie de Lalo en *sol* mineur. Pour apprécier équitablement cette composition, il ne faut pas oublier que, si elle fut écrite en 1887, elle est faite à peu près entièrement de mélodies empruntées à un opéra jamais représenté, *Fiesque*, terminé dès 1869. L'œuvre se ressent de son origine ; la polyphonie et le développement thématique n'y offrent pas un intérêt notable. Néanmoins, on est agréablement surpris du charme un peu passé de quelques-unes de ces inspirations si lointaines dont, assurément, la valeur ne s'atteste pas incomparable, mais qui ont conservé un certain cachet personnel. Le verre de Lalo n'était pas grand, mais il buvait à son verre, et cela le distingue de maint contrepointiste plus savant ou plus roublard. Boëllmann, lui, buvait au verre de Saint-Saëns. Il ne se contentait pas d'y tremper ses lèvres, il en absorbait des rasades après avoir pris le soin d'additionner le vin gaulois d'eau claire. Sa symphonie trahit de nobles aspirations décemment exprimées avec le concours d'une verve flasque. Le meilleur qu'on en puisse dire, en constatant sa sincérité évidente, est que le souci qu'on y voit d'unité, de construction neuve et logique, la met encore au-dessus de telles miscellanées néo-classiques applaudies au *Gewandhaus*. Mais c'est à peine un compliment. Au demeurant, musique aimable d'un artiste appliqué, auquel une mort prématurée n'a pas laissé le temps de prendre

conscience de soi-même, — en admettant qu'il y fût jamais parvenu.

On est tourmenté d'un doute analogue en présence de la *Symphonie* en *si bémol* de Chausson, brutalement enlevé, lui aussi, à ses amis et à son art. L'ensemble de son œuvre marque une nature sérieuse et élevée, une sensibilité élégiaque jusque dans l'expression de la joie, et témoigne des efforts d'un pur musicien. Cependant la personnalité qui s'y manifeste est si vague, si effacée qu'on hésite à lui reconnaître une existence propre. Il n'y a pas, peut-être, quatre pages, dans la symphonie de Chausson, où l'on ne soit hanté par un autre nom que le sien. On s'explique l'influence générale de Franck, qui fut son maître, apercevable au mode de transformation des motifs, à l'usage de certaines ormules de cadence, et soulignée par l'épisode en *si bémol* mineur de l'*adagio*. On n'est pas gêné, tout d'abord, parce que les trois premières mesures du thème principal reproduisent, avec une valeur légèrement différente, les notes d'un des motifs les plus importants de la *Faust-Symphonie* (Part. d'orch. p. 126) ; c'est peu à peu que l'obsession devient intolérable, quand, vers la fin de l'exposition (Part. 4 ms, p. 14), on entend le hautbois exposer ce motif à découvert, et lorsque le thème étranger apparaît exactement tel qu'il fut écrit ailleurs, dans la péroraison de l'*allegro* (p. 36). Si bien que durant le développement du dernier mor-

ceau, on s'imagine par instants écouter l'œuvre même de Liszt. On n'est pas moins stupéfait, en trouvant au commencement de l'ouvrage (p. 10), note pour note et pareillement rythmé, le thème initial du *Mouvement animé* de la *Symphonie cévenole*, qu'une similitude aussi palpable ait échappé au compositeur.

On découvre des rencontres mélodiques chez tous les maîtres. Wagner dédaignait même, à l'occasion, l'excuse de la réminiscence. « Ecoute, papa ; maintenant vient un thème que je t'ai pris », disait-il à Liszt pendant une répétition de la *Walkyrie* à Bayreuth, en 1876. « Tant mieux, répliqua le beau-père, au moins, quelqu'un l'entendra. » C'était le début de la *Faust-Symphonie*, jouée rarement du vivant de l'auteur. Mais, quand un musicien de génie s'est emparé du bien d'autrui, il en fait sa chose, il l'exploite à sa manière et sans détriment pour sa personnalité. Son larcin fortuit ou prémédité passe souvent inaperçu dans son œuvre, et, même après qu'on l'a reconnu, on a bientôt fait d'oublier sa provenance. S'il arrive, au contraire, qu'un talent de moindre envergure, affligé d'une mémoire à la fois abondante et infidèle, prenne ses souvenirs pour des inspirations, au lieu d'être obligé de dépister les ressemblances, on en est spontanément obsédé. La production artistique, dans ces conditions, devient un phénomène singulier. Il y a là quelque chose qui rappelle le

somnambulisme de Loridaine, dans *Un Coco de génie* de Louis Dumur. Sa personnalité débile est impuissante à s'assimiler ces emprunts inconscients et, dans le développement d'inspirations confusément évoquées, le musicien est entraîné à son insu à présenter celles-ci sous leur aspect originel le plus caractéristique. La symphonie de Chausson, avec Liszt, Wagner, Franck et V. d'Indy, réalisait un amalgame assez homogène ; celle de M. Dukas est plutôt un mélange adultère. Il est difficile de pousser plus loin l'art du centon. L'auteur est, parmi nous, l'un des derniers fidèles de la forme ancienne de la symphonie. Le principe de l'unité thématique lui demeure inconnu. Il se plaît au confortable des compartiments étiquetés où il répartit, sans se lasser, l'anthologie bariolée d'implacables réminiscences. L'*allegro non troppo* de sa symphonie en est le morceau le moins disparate. Il ne fait guère penser qu'à Saint-Saëns. Son plan paraît calqué sur le premier mouvement de la *Symphonie* en *do* mineur du maître. On en retrouve, avec maint détail, la teinte générale çà et là panachée de *Phaéton* et de *Samson et Dalila*. Le développement se pourpre même un instant de la *Neuvième* (Part. 4 ms, p. 15). On doit signaler toutefois une inoffensive mélodie chantante, en *la* mineur, comme l'inspiration la plus originale de la symphonie. L'*andante espressivo* qui suit a les allures d'un spicilège. Le premier thème, en *mi* mineur, semble un écho

intermittent, mais opiniâtre, de l'*adagio* de la symphonie en *ut* de Schumann ; le second, en majeur, un rappel plus précis, couronné d'harmonies wagnériennes, des *Variations symphoniques* de Franck. On est à ce point troublé parmi ce monde de revenants que, plus tard, on croit distinguer dans l'ombre la silhouette de *Salammbô* derrière la moustache de M. Reyer, tandis que s'élève et s'étale un thème subrepticement carthaginois, entrecoupé d'un court dessin rythmique dont Beethoven avait dévoilé tout le prix dans l'*adagio* de son *quatuor* en *fa*, op. 59. Enfin, en constatant, dès le seuil du *Finale*, qu'encore ici M. Dukas a tenu à rendre hommage à Beethoven, ce qui le conduit, en quelques parties de son développement, à paraphraser l'*Ouverture de Léonore*, quand on le voit revenir aux *Variations symphoniques* pour y prendre le modèle et le rythme de son prochain motif (p. 48. *Plus modéré*), on est amené à se demander si un tel renoncement de soi-même n'est pas volontaire et dicté par un excès de piété à l'endroit des grands maîtres ; auquel cas on ne pourrait qu'admirer à la fois et déplorer une ferveur incontestablement surérogatoire. Sans doute, un ouvrage comme celui-ci accuse des préoccupations honorables ; mais, même au cours des longs développements où l'auteur avait tout le loisir de démasquer sa personnalité, le réceptacle de sa fantaisie n'apparaît pas moins hospitalier que le reli-

quaire de son inspiration. L'écriture exercée, l'adresse du métier attestent que le musicien n'a point perdu son temps à l'école et depuis. Il possède tout ce qui peut s'apprendre là ou ailleurs. Son œuvre ne nous fait savoir rien de plus.

Enfin M. Chevillard exécuta, dès le mois d'octobre, un ouvrage sur lequel on ne saurait trop attirer l'attention. Les *Nocturnes* de Claude Debussy sont, jusqu'aujourd'hui, le travail le plus important d'un musicien dont l'œuvre comptera dans l'évolution de son art. Ces *Nocturnes* ne constituent pas seulement un admirable spécimen de la forme symphonique moderne ; au point de vue de l'harmonie et de la tonalité, même parmi les chefs-d'œuvre des maîtres, il est peu de compositions d'une portée aussi exceptionnelle.

Mars 1902.

LA MUSIQUE RUSSE

L'école russe n'est pas vieille d'un siècle. Glinka naquit en 1804 et mourut en 1857. Alexandre Borodine (1834-1887) fut l'aîné des « *Cinq* », Nicolas Rimsky-Korsakoff (1844), le cadet. Les trois autres étaient César Cui (1835), Mily Balakireff (1837) et Modeste Moussorgski (1839-1881). L'éducation de Glinka fut surtout italienne. Il travailla d'abord à Saint-Pétersbourg avec Field et Ch. Mayer, puis il visita Rome et Naples et étudia à Milan sous la direction de Basili. En 1834, indécis, peu satisfait de ses maîtres et de lui-même, il cherchait encore sa voie, quand il connut à Berlin Siegfried Dehn, théoricien renommé, qui lui dit : « Faites de la musique russe! » Il retourna presque aussitôt dans sa patrie et composa la *Vie pour le Tzar*. La « musique russe » était née. Son essence est l'exploitation du trésor

national épars dans les chansons ou les danses, et de l'héritage byzantin consigné dans la liturgie grecque. Il en résulta un art curieux, vivace, dont le développement étonne par sa rapidité. Ses productions dénoncent à la fois son principe et sa genèse. On dirait d'un jeune arbre plein de sève, aux fruits étrangement acidulés, mais qui, dans une croissance hâtive, a poussé des branches trop frêles pour supporter le poids des grappes, et s'appuie d'étais étrangers. Ce qui fait le charme de la musique russe en fait aussi la faiblesse.

La « chanson populaire » a fourni de tout temps des ressources précieuses à l'art musical. C'est un élément d'évolution de nature plus complexe que le nom ne paraît l'indiquer, et on remarque qu'il intervint spécialement aux époques de transition. Il est à peu près impossible aujourd'hui de reconnaître les origines des mélodies conservées par la tradition vulgaire. Un grand nombre d'airs, même parmi ceux concurremment chantés et dansés, semblent des corruptions ou des doubles de thèmes du plain-chant ecclésiastique, tandis que celui-ci porte fréquemment l'empreinte d'infiltrations profanes. D'autres sont d'extraction plus sûrement régionale, sinon nationale, tels, en France, ceux qui dérivent des chansons de geste des trouvères et de l'art des troubadours provençaux. De quelque source ou contrée qu'elles proviennent, ce qui caractérise les plus anciennes de ces manifestations

est qu'elles sont *monodiques*. Ce caractère a déterminé et explique le rôle qui leur fut dévolu dans la musique artistique. Celle-ci ne les utilisa jamais qu'en qualité de moyen, d'abord empiriquement dans sa polyphonie primitive, puis, à mesure des progrès de l'harmonie, avec plus de discernement ou de circonspection. Les vieux maîtres gallo-belges empruntèrent aux *chansons* le prétexte et le support de leur arabesque contrapunctique. Luther en fit le véhicule de son choral. Dès l'apogée palestrinien, elles perdent leur prépondérance dans la musique vocale, pour disparaître peu à peu, remplacées par l'inspiration personnelle. Mais, juste à ce moment, on les retrouve dans les premiers essais de musique instrumentale où, avec les *danses*, elles vont concourir au développement des formes cycliques. Cependant, déjà le plus souvent dans la *Sonata da camera*, de plus en plus dans les *Parties*, *Ordres* et *Suites* des XVII^e^ et XVIII^e^ siècles, ce n'est guère que la coupe, la métrique ou le rythme des différents *canzoni* et des innombrables airs à danser qui sont mis à contribution par les compositeurs. La sonate et la symphonie classiques n'en retiendront que la symétrie de l'*andante*, la forme et le nom du *menuet* et du *rondo* ; chez Beethoven, vers la fin, on n'en aperçoit plus que des vestiges. La musique artistique avait graduellement assimilé ces éléments hétérogènes. Son évolution, durant dix siècles et jusqu'au commen-

cement du XIX^e^, s'était poursuivie presque exclusivement, par des conquêtes simultanées ou successives, en Italie, en France et en Allemagne. Les pérégrinations des artistes, les exemples réciproques, la progressive communauté de culture, avaient favorisé la formation d'un art solidaire, synthétique, purgé de tendances particularistes et pourtant résumé de celles-ci, nationalement impersonnel et propre d'autant mieux à l'expression de la personnalité du musicien. Dans cet enchaînement ininterrompu d'un effort à la fois unanime et divers, un Josquin, un Palestrina, un Bach, un Beethoven, un Wagner, sont l'aboutissement de vastes périodes, des points de repère dans le développement logique d'un art homogène.

Dans les pays où s'est déroulée l'histoire de notre art musical, la monodie populaire a subi depuis deux siècles au moins l'influence ambiante du système harmonique adopté. En outre, les rapports fréquents, une longue éducation collective, ont atténué plus d'un trait « national » de la physionomie des vieux airs et, surtout, de l'inspiration des artistes. Aussi quand, après Beethoven et déjà dans le temps même qu'il achevait l'épopée classique, les musiciens furent inconsciemment entraînés à recourir au fonds autochtone, pour renouveler les ressources épuisées par toute une dynastie de génies, l'italianisme d'un Rossini, le germanisme d'un Schubert ou d'un Weber, plus tard la senti-

mentalité « allemande » d'un Schumann, apparaissent plutôt comme des variétés psychologiques d'un art commun. Le caractère national n'est plus assez marqué pour étouffer ou dominer la personnalité du compositeur ; l'inspiration est adéquate à l'harmonie ; bien mieux, toutes deux sont inséparables.

Mais le résultat est tout différent s'il s'agit de peuples qui se sont tenus à l'écart de l'évolution musicale ou n'y ont participé qu'incidemment, ou d'autres qui ne se sont mêlés que sur le tard au mouvement de la civilisation européenne occidentale. Ici la monodie populaire a pu se garder plus pure et les altérations que lui infligea la transmission orale sont indigènes. La tonalité des chansons et des danses a échappé plus ou moins à l'influence de l'art harmonique, et le caractère « national », souvent souligné par l'usage d'instruments particuliers (castagnettes, cornemuse, cymbalon, etc.), est nettement déterminé. Si nettement, que cette invidualité « nationale » envahissante déguise, accable ou anéantit la personnalité du compositeur, même lorsque celui-ci n'emprunte aux mélodies de sa patrie, mais avec intention et persistance, que les éléments purement musicaux (gammes, rythmes, mélismes, cadences) qui leur confèrent un caractère distinctif. C'est le cas de la musique russe et de la musique scandinave, sa sœur jumelle, promues ensemble et d'hier à la qualité d'art polyphonique.

Dans la musique russe, il n'y a de « russe » que

la mélodie. Et cette *monodie*, dispersée dans l'immensité du monde slave, autant que lui multiple et disparate par son atavisme byzantin, ses alluvions asiatiques, sa macération mongole et tartare, diatonique, chromatique ou émanée de gammes incomplètes, était vierge de tout contact avec une culture harmonique. Les musiciens russes l'ont diversement accommodée, mais toujours selon des recettes exotiques. L'art ingénu de Glinka rappelle, avec plus de grâce, de couleur et de vie, le classicisme italo-romantique de Spohr. Déjà son contemporain plus jeune, Alexandre Dargomyzski (1813-1869), est attiré peu à peu par les théories wagnériennes. L'ascendant de Berlioz et de Liszt prévaut chez les cinq « novateurs ». Ajustée indistinctement dans leurs ouvrages à des formes ou procédés élaborés en dehors d'elle, la monodie nationale semble seulement superposée à l'harmonie qui la soutient. Malgré le talent déployé, l'adaptation est artificielle. La polyphonie demeure hybride ; ses éléments sont dénués d'affinité essentielle. Les modes dits « anciens » pénètrent insensiblement dans notre musique harmonique contemporaine par le simple effet de son inéluctable évolution. On reconnaît leurs gammes, y compris celle du lydien et son triton, dans les *Nocturnes* de Claude Debussy, mais transmuées en thèmes associés à une harmonie pertinente. Cette harmonie, les compositeurs russes ne pouvaient la trouver ; la tentative eût été

prématurée. Comme tout art, l'art harmonique ne peut évoluer que graduellement, par l'opération inconsciente des artistes créateurs, et en suivant l'ordre naturel qui régit les combinaisons possibles de la matière première employée, laquelle est, dans l'espèce, le son musical avec ses propriétés constitutives d'où résultent des rapports toujours plus complexes et toujours logiques. Quand ils ne se sont pas contentés d'un accompagnement rudimentaire et pittoresque approprié, les Russes ont pris l'harmonie de leur temps. Entre cette harmonie importée, dont la provenance est accusée par l'imitation d'illustres modèles, et le caractère « national » fortement tranché, péremptoire, de leur monodie populaire, la personnalité des musiciens slaves est comme écrasée. Elle ne peut se manifester que subsidiairement, par l'adresse du métier ou le choix du coloris orchestral. C'est, du reste, ce qu'il advient inévitablement en pareille occurrence à tout musicien, même si, comme Berlioz, Brahms, Saint-Saëns, Lalo et d'autres, il demande aux traditions de peuples étrangers la matière de sa composition. Les ressources de la monodie populaire ne peuvent collaborer à la constitution de l'œuvre d'art que dépouillées de leur caractère objectif originel. Elles ne doivent être que des ingrédients spécifiquement musicaux dans la création homogène et individuelle de l'artiste. La *Symphonie cévenole* de Vincent d'Indy en offre un très intéressant exemple.

Le *chant montagnard* est utilisé là uniquement comme « thème principal », comme prétexte de la symphonie et l'absence, dans sa mélodie, du 7e degré de la gamme est d'ailleurs particulièrement favorable à la liberté de son harmonisation et de ses métamorphoses.

Il semble, au surplus, que la contribution efficace d'un musicien à l'évolution de son art exige une longue et mystérieuse expérience ancestrale, un passé où les facultés instinctives dont est fait son tempérament « national » se soient affinées, assouplies et, sans jamais abdiquer pourtant leur originalité propre, enrichies peu à peu par la lente assimilation d'une culture générale. L'objection éventuelle de Chopin et Liszt serait spécieuse. Le père de Chopin fut un Français émigré, Liszt naquit d'une mère austro-allemande, et la personnalité musicale des deux maîtres est si peu liée à un caractère spécialement polonais ou magyar qu'elle s'efface ou disparaît précisément dans ceux de leurs ouvrages où il leur plut d'exploiter le filon national. Cette inconsciente assimilation héréditaire n'a pas eu le temps de s'accomplir encore chez les compositeurs russes ou scandinaves. Ceux d'entre eux qui se sont efforcés de parler le langage de l'art occidental se divulguèrent de pâles épigones. Pour avoir perdu la saveur du cru natal, l'œuvre d'un Tschaikowsky ou d'un Swendsen n'est devenu qu'insipide. Enfin il est curieux

de constater combien, dans ses manifestations les plus diverses et même les meilleures, tout cet art septentrional est superficiel, de mince et inconsistante étoffe, décevant. On en a bien vite touché le fond. On est souvent charmé, mais plutôt surpris qu'ému ou intéressé. Son éclat a quelque chose du clinquant de verroteries multicolores ; sa sentimentalité, comme l'âme de ses peuples, est celle d'un grand enfant ou dévie vers l'affectation sans atteindre à la pensée ; sa valeur spécifique est subalterne. Il manque à cette musique un passé musical ; à ces artistes, un passé de culture. Incomparablement plus robuste et originale que la scandinave, l'école russe s'emploie avec entrain à créer ce passé et, malgré la qualité fatalement relative des résultats obtenus jusqu'ici, sa saine vigueur lui donne certes le droit d'espérer beaucoup de l'avenir.

En regard de trois symphonies, M. Colonne a mis sur sa liste les noms de Borodine, Tschaikowsky et Glazounoff. Déjà, de Rimsky-Korsakoff, M. Chevillard avait joué *Schéhérazade* (redemandée depuis), naguère *Antar* et, tout récemment, il fit entendre une pièce pittoresque de Borodine, *la Caravane dans la steppe*. Pierre Tschaikowsky (1840-1893), quoique contemporain des « *Cinq* », peut à peine compter pour un musicien « russe ». C'est presque un *Kapellmeister* allemand, à coup sûr un *minus habens* à tout point de

vue. En dépit d'auditions réitérées, sa *Symphonie pathétique* a rencontré chez nous un accueil au moins glacial. Ce n'est pas, de la part de notre public parisien, un médiocre témoignage d'intelligence musicale, que d'avoir refusé d'applaudir cette pauvreté, qui, paraît-il, fait les délices de nos voisins teutons et britanniques. Encore que l'ensemble de son œuvre se confirme à l'avenant, Tschaikowsky fut quelquefois plus heureux dans les petites choses, mais, même dans ce genre, ses productions les mieux réussies ne dépassent pas l'étiage d'une élégante musique de salon et le classent honnêtement, non pas entre, mais aussitôt après Kirchner et Mlle Chaminade.

De tous les maîtres slaves, Rimsky-Korsakoff est peut-être le plus séduisant et le musicien le plus remarquable. Dans l'art de manier les timbres, où l'école russe se distingua de tout temps, il n'a été égalé par aucun de ses compatriotes. A cet égard, il procède étroitement de Liszt dont il adopta l'orchestre et emprunta maint effet coutumier. Son inspiration est parfois exquise; l'inépuisable travesti de ses motifs, toujours spirituel ou intéressant. Comme tous les Russes, il pêche dans le développement des idées par le manque de cohésion, d'enchaînement soutenu et, surtout, par le défaut d'une polyphonie réelle. L'influence de Berlioz et de Liszt n'est pas moins frappante dans son mode de composition. *Sadko* émane de *Ce qu'on*

entend sur la montagne ; Antar et *Schéhérazade* dérivent à la fois de *Harold* et de la *Faust-Symphonie.* La monodie orientale paraît exercer sur Rimsky-Korsakoff une fascination qui répand sur tout son œuvre une sorte de « couleur locale » soulignée ici par les sujets choisis. Dans *Schéhérazade*, il faut bien le dire, le benjoin d'Arabie fleure çà et là l'empyreume écœurant des pastilles du sérail. Cette « Suite symphonique » est plutôt une triple « Rapsodie », au sens strict du mot et de la chose. On est ravi d'abord, étonné, amusé par la grâce enjôleuse des mélodies, la fantaisie de leurs métamorphoses, par la verve d'une instrumentation étincelante, puis, peu à peu fatigué par le retour incessant d'effets analogues, diversement mais immuablement pittoresques. Tout ce décor est inhabile à suppléer l'intérêt d'un développement musical absent ou tout juste ébauché. Il semble, en revanche, que ce soit dans les deuxième et troisième mouvements d'*Antar* que le compositeur ait approché le plus près d'une musicalité supérieure. L'intention descriptive, presque dramatique, est réalisée là avec une sûreté peu commune, et, si la marque de Liszt y demeure toutefois ineffaçable, l'aisance de la facture, l'ampleur et la progression coordonnée des combinaisons dénotent une maîtrise qu'on rencontre rarement chez les musiciens septentrionaux et que nul autre ne posséda parmi les « *Cinq* ».

En disant que Borodine fut « presque un amateur », M. Hugo Riemann va sans doute un peu loin. Si l'on doit entendre par « amateur » un individu qui, doué d'une âme sensible et de dispositions naturelles, s'évertue de traduire en musique ses aspirations de poète sans s'être donné la peine ou le temps d'apprendre à parler la langue où il veut s'exprimer, c'est plutôt à Moussorgski qu'on pourrait appliquer cette épithète. Cependant, si l'on admet qu'une telle appréciation puisse être suggérée par un musicien que l'on sente gêné dans la pratique de sa science acquise, qui, au rebours d'un vieux maître, semble obéir aux notes au lieu que celles-ci lui obéissent, ce jugement trop sévère contient certes une petite part de vérité à l'égard de Borodine. Son harmonisation simpliste de la monodie nationale est délicieuse autant qu'il s'agit de ballets, de chœurs dansés ou de tableaux pittoresques. *La Caravane dans la steppe* est une bulle de savon musicale, brillante, irisée, mais vide. Elle crève au dernier accord et il n'en reste plus rien qu'une goutte d'eau vite évaporée, une impression éphémère. Dans les quatuors et les symphonies de Borodine, l'inspiration, profondément slave, ne réussit pas à perdre son caractère essentiellement monodique. La polyphonie qui en résulte est rudimentaire. Son intérêt se réduit le plus souvent à des « imitations » tronquées ; les tenues de basse obstinées tournent volontiers à la

double pédale et l'embarras du contrepointiste se trahit dans sa musique de chambre par l'abus des entrées canoniques, du *fugato*, des procédés mécaniques de l'écriture d'école. Le principe de l'unité thématique, que tous les Russes paraissent avoir accepté de Liszt, fournit à Borodine l'occasion de transformations des motifs, qui sont peut-être le meilleur du contenu musical de ses ouvrages. Cette ingéniosité de la « variation » n'est pas un des moindres mérites de sa *Symphonie* en *si*. La fraîcheur épicée, la fougue ou la morbidesse des mélodies, le parfum de terroir, le ragoût des timbres font de cette composition une éblouissante enluminure sonore, mais, pareille aux icônes héritées de Byzance, la polychromie de ses tons crus et chauds est une juxtaposition de teintes plates, la raideur gauche de sa forme morcelée se découpe comme un dessin de mosaïque pavé de petits cubes d'émail et de chrysocale. Ce rabouti de la forme est surtout sensible dans l'*andante*, le seul morceau où l'auteur se soit privé du secours complaisant des rythmes de danse, et l'impéritie de l'harmoniste entraîne une consommation exagérée d'accords de sixte augmentée qui alourdit les modulations consécutives et en détermine la monotonie. L'activité des « *Cinq* » fut l'âge héroïque de la musique slave. Rimsky-Korsakoff et Borodine en sont les plus prestigieux représentants. Leur art foncièrement national a l'exubérante vi-

talité d'un jeune barbare, sa joie turbulente, sa griserie au parfum sauvagin des marais de la steppe, son amour du merveilleux et du faste, et aussi son goût pour les ors de paillon, l'oripeau turc et les couleurs voyantes. Avec Glazounoff (1865), c'est une nouvelle génération qui s'élève, et en même temps se dessine une phase nouvelle de l'impétueuse évolution de la musique russe.

Le *Festival russe* de M. Colonne fut pour beaucoup d'auditeurs une désillusion ; pour la plupart, une tristesse. Dans ce désert, à peine une oasis, et si menue : deux jolies chansons de Rimsky-Korsakoff. Depuis 1871, l'auteur d'*Antar* professe la composition au Conservatoire de Saint-Pétersbourg. Glazounoff (1865) et Arensky (1861) sont ses meilleurs élèves et, de la génération qui suivit les *Cinq*, Glazounoff se signala comme le musicien le plus fécond et devint le plus fameux. Avec lui, l'art slave fait un effort réel vers la polyphonie occidentale. L'écriture de Glazounoff est correcte et, à l'occasion, d'une scolastique élégance. Son inspiration conserve volontiers le coloris spécial de la monodie populaire et ecclésiastique où, quelquefois, il va chercher ses thèmes. Cependant cette influence est déjà fortement mâtinée d'un germanisme néo-classique aggravé de formules mendelssohniennes et, à mesure qu'elle dépouille le caractère national, sa pensée se dénote imprécise et décline insensiblement jusqu'à la banalité.

De l'enchaînement de mélodies trop similaires, il résulte fréquemment aussi une vague monotonie encore accusée par une remarquable prédilection pour les rythmes ternaires composés (6/8, 9/8, 12/8), qui donnent souvent aux *adagio* de Glazounoff des allures de *Berceuse* ou de *Barcarolle*. Rarement cette monotonie se révéla plus cruelle que dans sa *Symphonie* en *do* mineur. M. Colonne eût mieux choisi en nous jouant, plutôt que cette sixième, l'une quelconque de ses aînées. Celle-là semble avoir été confectionnée expressément pour l'exportation, et on ne s'étonne point qu'elle ait obtenu (1900) les honneurs protocolaires du *Gewandhaus*, à quoi, bien probablement, elle visait. C'est presque du Tschaikowsky distillant l'ennui goutte à goutte. Le poncif du thème initial n'est égalé que par la platitude du second motif, indigne même d'un Reinecke et proche cousin de l'air varié de l'*andante* qui suit. De l'exclusive et triple insignifiance de ces prémisses, l'auteur essaie en vain de tirer la manière d'une symphonie. Le principe de l'unité thématique, au lieu de susciter l'intérêt, estompe les traits incertains et concourt à une ambiguïté incolore. Le développement, ampoulé, bourré de lieux communs dans l'*allegro passionato*, n'existe vraiment que là. Tout le reste de l'œuvre n'est plus qu'une série de fastidieuses variations. Après les sept de l'*andante*, l'*allegretto* paraît les continuer en entrecoupant de quelques

bribes de la dernière une insipide transformation du motif chantant de l'*allegro*, et dans le *finale*, très supérieur à tout ce qui précède, le musicien a beau superposer par endroits une amplification de son premier thème à une heureuse métamorphose de la mélodie de l'*andante*, l'identique impression de morcellement persiste jusqu'à la fin. Certes, Glazounoff a fait mieux que cette symphonie. Je ne connais même rien d'aussi mauvais de lui. Jamais non plus son inspiration ne fut moins « russe ». Le résultat est significatif. Oté le ragoût de « couleur locale », on est frappé de l'intrinsèque médiocrité de cet art. Ailleurs comme ici, la polyphonie de Glazounoff ne s'écarte pas, en réalité, des sentiers battus et rebattus depuis Mendelssohn. Dans ses productions les plus réussies, souvent brillantes, relevées de rythmes complexes et parfois non dépourvues de charme ou de grandeur, on sent le « métier » bien su, mais appris et rien qu'appris. Entre son maître Rimsky-Korsakoff ou Borodine et Glazounoff, il y a la distance de la génialité au talent. Les Russes ont reçu et gardé de Liszt à la fois l'unité et la liberté de la forme cyclique ; ils n'ont pas reconnu en lui le rénovateur de l'harmonie moderne. Cependant la spontanéité des *Cinq* paraît souvent clairvoyante et instinctivement attirée vers les routes nouvelles. Leurs successeurs ont tout d'abord soumis leur jeune ardeur à la férule d'une pédagogie courante

et traditionnelle importée de la docte Germanie. Grâce aux frères Rubinstein, Saint-Pétersbourg (1862) et Moscou (1864) jouissent d'un Conservatoire calqué sur ceux de nos voisins. Les « jeunes Russes » contemporains y ont sagement fait leurs classes et passé leurs examens. En sont-ils plus savants ? Peut-être ; mais la comparaison de leur habileté acquise avec la maîtrise autodidacte d'un Rimsky-Korsakoff permet de douter que, même octroyée par celui-ci, la routine d'une éducation conservatoriale ait été pour eux un bienfait sans mélange. Il semble, en tout cas, que cette science attardée d'un demi-siècle pèse aujourd'hui comme un manteau de plomb sur les ailes de la muse slave. Après l'âge héroïque, c'est l'ère didactique de la musique russe : un pas en arrière à certains égards, mais une étape inévitable peut-être et nécessaire de son évolution.

Mars et mai 1902.

LES VIRTUOSES DE L'ORCHESTRE

Chaque année, à pareille époque, la visite périodique de M. Weingartner vient nous annoncer le printemps. Je confesse avoir été moins frappé, le mois avant-dernier, par cette agréable coïncidence, que de la rencontre qui lui fit diriger ses deux concerts entre le mardi gras et la mi-carême. M. Weingartner fut, chez nous, l'introducteur du *virtuosisme* des chefs d'orchestre. Depuis lui, nous avons dû subir les teutonnes prouesses d'une kyrielle de ses congénères, leur « interprétation » toujours différente et implacablement «personnelle » des chefs-d'œuvre des maîtres défunts. Mais nul batteur de mesure ne surpassa jamais M. Weingartner pour la volubilité gesticulatrice. Je n'insisterai pas aujourd'hui sur les libertés qu'il prit cette fois envers la musique des autres ; sur la singulière facétie qu'il eut de supprimer — ou de souffrir qu'on

l'osât — l'une des cloches de la *Symphonie fantastique*, pour remplacer le glas du finale, *do*, *do*, *sol*, par la rengaîne de trois *do* successifs et d'ailleurs faux ; non plus sur l'inepte *pianissimo* sentimental dont il lui convint d'affadir la mélopée agreste du hautbois au début de la *Scène aux champs* ; mais j'ai peine à croire que tant de turbulence soit absolument indispensable afin que M. Weingartner obtienne de l'excellent orchestre Lamoureux une exécution conforme à ses désirs. Ce qui me paraît certain, c'est que cette interposition d'un personnage agité entre l'œuvre d'art et l'auditeur se prête mal à favoriser, sur la réceptivité de celui-ci, l'action directe de la musique. On est bien obligé d'en remarquer d'abord l'effet sur M. Weingartner, mieux que révélé, traduit et signifié par une abondante et expressive pantomime. Pour qui veut se résigner à cette substitution de la comédie au concert, le spectacle est quelquefois réjouissant ; mais si l'on préfère éprouver une émotion purement musicale, à l'anxiété de voir M. Weingartner se casser quelque chose au cours de ses évolutions, une telle gymnastique peut devenir horripilante. La sveltesse de l'aimable *Kapellmeister* prend les proportions d'une calamité. On sent tout le bienfait d'une corpulence qui induisait jadis un Pasdeloup et un Lamoureux à laisser au moins leurs pieds à la même place. Pour l'ingambe juvénilité de

M. Weingartner, — (qui donc lui soupçonnerait trente-neuf ans d'âge au 2 juin prochain ?) — pirouetter sur les talons n'est qu'un jeu, comme aussi bien d'ailleurs tout ce qui, sauts, écarts ou flexions, ressortit des extrémités inférieures, et le trémoussement des supérieures entend ne le céder en rien à la locomotilité de leurs opposites. On l'aperçoit de profil, le corps exactement coudé en angle obtus, tricoter du doigt gauche et du bâton droit le trait difficile échu aux premiers violons, puis, soudain retourné, lancer un invisible hameçon dans l'embouchure des trombones ou parmi les méandres circonvolutés des cors. L'instant d'après, le magnétisme flou de sa verge d'ébène transmet l'adéquat effluve au soupir nuancé de la clarinette ; un spasme impérieux autorise ou retient les borborygmes des bassons ; sous la trajectoire d'un zigzag olympien, la batterie éructe son tonnerre illuminé de l'éclair des cymbales. On est déjà un peu ahuri. Mais combien cet émoi se décèle illusoire aux prix du trouble dont on est saisi quand le discours sonore a mission d'illustrer le canevas d'un programme. Entre les mains — et les pieds — de M. Weingartner, la *Marche au supplice* devient un mélo funambulesque, et son zèle en prétend mimer, tragiquement et par le menu, les péripéties hétéroclites. Encore qu'on ne le puisse contempler que de dos, on frémit de l'énergie qu'on le voit déployer à se fric-

tionner de haut en bas les pectoraux en cadence ; de l'escrime où, le poing sénestre crispé sur la couture du pantalon, il défie, embroche ou lacère un chimérique ennemi. On se rassure comme il se calme et, hiératique, bénit des deux bras étendus son orchestre ou le condamné ; mais lorsque, d'un geste homicide, il coupe à la fois la queue de l'*Idée fixe* et la tête de l'infortuné, on se constate angoissé de la moelle aux hypocondres et transi jusqu'au fond des entrailles viscérales.

Il arrive toutefois, chez quelques intestins mal faits, que la rate ait le contre-coup de ces commotions répétées et en détourne à son profit les vertus désopilatives. M. Weingartner est mince et long. C'est plus qu'il n'en faut pour avoir droit à l'élégance. J'ouïs même, et naguère, d'estimables esprits priser son « atticisme » à l'instar de celui de feu M. Fouquier. Sans doute, ce qu'on nomme « élégance » est affaire de goût, de convention étroitement régionale, et varie avec et selon le degré des longitudes aussi bien que des latitudes. Ces réserves posées et sous leur bénéfice, j'oserai faire l'aveu qu'une expansion circonspecte me parut de tout temps esthétiquement favorable aux grâces importées d'outre-Rhin, voire d'outre-Danube. Nos voisins ont souvent belle allure au repos, mais s'il s'agit pour eux de se mettre en branle, — (je parle, bien entendu, du sexe fort) — il semble à nos yeux étrangers que ce ne puisse aller sans quelque rai-

deur spécialement confinée dans l'axe dorsal, et dont l'ankylose envahit volontiers l'humérus, de l'épaule à la saignée. Il en résulte assez souvent, dans la gesticulation animée, un battement des avant-bras qui nous remémore à peu près l'effarement du kangourou. Ainsi notre vivacité welche engagea quelquefois la gravité tudesque à des rapprochements simio-métaphoriques. De part et d'autre on erre, évidemment, — à moins que chacun, peut-être, n'ait raison. Mais la moralité qu'en doit tirer le voyageur serait plausiblement la discrète méfiance de soi-même, sinon l'appréhension du ridicule éventuel. Né Dalmate, M. Weingartner émigra vers les bords de la Sprée et autres lieux poméraniens ou souabes d'où, tous les ans, il vient nous voir. Comme il ignora jusque hier la *Symphonie* de César Franck, que M. Chevillard dut afficher à son intention, il connaît vraisemblablement aussi peu les fables de notre La Fontaine. Le bonhomme en fit une appelée *l'Ane et le petit chien*, qu'une belle portion du public mélomane apprit par cœur étant enfant. La lecture en est facile en secret et même en voyage entre Berlin ou Munich et Paris. Il est bon de savoir par avance et dès l'embarcadère les préjugés latents qu'on risque de réveiller chez quelques-uns de ceux où l'on pérégrine. Et si ces préventions, injustes en tant que telles, sont pourtant suscitées chez certains, en recherchant pour elles une excuse dans la cause qui

les fit surgir, on trouverait peut-être aussi leur justification. Que M. Weingartner marivaude en nous présentant sa *Symphonie* en *Sol*, on est plutôt tenté de l'en remercier, pour l'attention qu'il a de divertir notre lassitude. Que, dirigeant la *Marche au supplice*, il s'amuse à jouer à la fois les Deibler et les San Malato, paraissant hésiter longtemps, sur le choix des tortures, entre le pal et la décollation, tout ce fracas serait encore véniel. En dépit de la gêne ou de l'impatience qu'on en ressent confusément, on est bien obligé d'accorder que Berlioz ne reçoit que son dû et récolte ce qu'il sema. Mais, que M. Weingartner se dandine devant Beethoven, qu'il fasse la roue ou le moulinet aux dépens de Mozart et du doux Schubert, que lui et ses pareils installent sans vergogne l'écran de leurs simagrées contre le soleil du génie, c'est mieux que suffisant pour changer le sourire en haut-le-cœur. L'impertinence alors frise le sacrilège et se double du ridicule, ce trébuchet du virtuose. Nul bipède autre que celui-ci ne s'atteste aussi totalement privé, d'ordinaire, de la faculté de s'oublier soi-même et, surtout, de se faire oublier. Ne semble-t-il pas, cependant, que ce dernier point soit le devoir essentiel d'un chef d'orchestre, le mérite et l'honneur de tout artiste qui, à défaut de révérence envers les auditeurs, ait conservé du moins le respect des chefs-d'œuvre ? Ce respect de l'œuvre d'art, cet effacement plein d'amour, spontané, joyeux de l'in-

terprète en présence du génie, il est toutefois quelques « virtuoses » dont ce fut l'orgueil. Ceux-là ennoblissent la profession ; l'épithète est presque indigne de leur art. Ils ne songent point à parader de leurs talents ni à étaler leurs grâces. Tel fut toujours Hans Richter, compatriote ou quasi de M. Weingartner qui ne récusera pas ce témoignage illustre. La sobriété de son geste n'en infirma jamais la puissance efficace. Il obtient d'admirables résultats avec une parfaite simplicité d'allures. Mais Richter *dirige pour son orchestre et non pas pour le public*, tandis que ce virtuosisme importé depuis peu, élégant, fantasque ou bourru selon le pitre, paraît avoir avant tout le but d'épater le spectateur. L'œuvre d'art y devient le tremplin du paillasse. Beethoven et Mozart sont des « numéros » au programme de ses exercices. Et si, nonobstant l'apparence, toute cette épilepsie était sincère, si cette acrobatie émane d'une incontinente vibratilité naturelle exaspérée au contact du beau, alors que le virtuose ait au moins la pudeur du malade et nous dérobe ses accès par la précaution d'un paravent ; ou bien qu'on nous le cache comme à Bayreuth, qu'on éteigne les lumières pendant qu'il se démène et transpire. Autant que la *Tétralogie*, j'espère, l'*Eroïca*, la *Neuvième* ou toute autre ont droit à l'inviolabilité du silence et de la nuit.

Un commerce de bon voisinage entre musiciens

de pays divers est louable en principe, assurément ; mais ces invitations d'artistes exotiques auraient une utilité plus évidente si, en même temps que l'agrément de leurs personnes et l'imprévu de leurs façons, nos hôtes nous offraient la surprise ou l'intérêt de productions indigènes à nous inconnues. Quand M. Richard Strauss nous apporte, de soi, un nouveau « Poème sonore » (*Tondichtung*), on est enclin à lui tolérer la fantaisie subsidiaire de vivisecter la *Symphonie* en *la*, d'autant qu'on a la ressource de quitter la place avant la fin de l'opération. *Le Séjour des Bienheureux* même, de M. Weingartner, fut jadis un acceptable encore qu'assoupissant prétexte à l'exhibition de l'auteur et de ses cabrioles ; et, que celui-ci choisît pareillement l'identique et irresponsable *Septième* pour la tarabuster par surcroît de sa nervosité capricante, on pouvait supposer l'aventure accidentelle. Mais si, de tous les coins et quartiers de la Germanie, une ribambelle panachée de *Kapell-* ou *Hofkapell-meister* vient nous seriner les mêmes morceaux chacun à son tour et à sa manière, le cerveau le plus obnubilé, le badaud parisien le plus jobard est bien forcé de comprendre à la fin qu'il s'agit là d'une invasion de virtuoses, dont l'avantage ou la nécessité n'apparaît rien moins que péremptoire. En avons-nous assez entendu, il y a trois ou quatre ans à peine, des *Symphonie en la* et des *Mort d'Iseult !* Et depuis, qui du midi, qui

du septentrion, toujours de l'est, combien sont accourus de personnages hirsutes ou glabres, pimpants ou besiclés, étriqués, replets ou trapus, pour nous montrer — selon le mot de M. Hugo Riemann — « ce qu'ils *faisaient* d'une symphonie de Beethoven » ! — Et chacun en « faisait » autre chose, car tous ces messieurs sont remplis de génialité. L'observation de M. Riemann indique très clairement qu'on commence à pressentir, en Allemagne, les inconvénients de ce virtuosisme d'un nouveau genre, dont le moindre serait d'amener peu à peu l'auditeur à accorder à l'interprète une valeur et une importance exagérées au détriment de l'œuvre d'art. La mission du chef d'orchestre est délicate et haute ; elle est cependant subalterne. Elle exige autant, sinon plus, de dévouement, de foi et d'abnégation que de sensibilité intelligente. L'interprète est là pour nous présenter l'œuvre de l'artiste créateur, pour nous exposer la pensée d'un autre, et non la sienne. Cette tâche implique plus de réflexion solitaire, d'étude scrupuleuse, de travail collectif assidu, que d'inspiration ou de personnalité géniale ou insolite. Au dire de Wagner, « le vieil Habeneck était absolument dépourvu de *génialité* », ses musiciens du Conservatoire étaient « des artistes consciencieux, appliqués » qui, au cours laborieux d'innombrables répétitions, « s'évertuaient de surmonter les difficultés par les seuls moyens en leur pouvoir, c'est-à-dire

les moyens *techniques* » ; et pourtant tous ces gens peu doués, cet orchestre qui, en sa qualité de « parisien », devait naturellement renoncer à pénétrer jamais la « profondeur allemande » d'un Beethoven, obtenaient de l'insondable *Neuvième* une exécution si merveilleuse qu'onques l'auteur de *Tristan* n'en ouït de pareille, de si belle à son gré qu'un tel miracle de perfection l'acculait à proclamer sans ambages que, « pour connaître vraiment la *Neuvième Symphonie* de Beethoven, il la fallait entendre au Conservatoire de Paris ». La susdite « génialité » n'étouffait pas non plus notre bon « père Lamoureux ». Il avait plutôt, dit-on, le travail difficile ; et néanmoins, — peut-être même précisément pour ce motif, — en dirigeant du Wagner et mainte autre chose, il atteignit souvent à une incomparable interprétation. Ce qui transportait Wagner dans la réalisation de la *Neuvième*, ce qu'il admirait par-dessus tout chez Habeneck et ses musiciens, était que ceux-ci fussent parvenus à « jouer cette musique *exactement comme elle est écrite* ». Ce sont cependant d'imprudentes suggestions contradictoires — mal entendues peut-être ou dépassées — du même Wagner, qui nous ont valu l'actuelle épidémie de ce virtuosisme dont le pullullant bacille embâtonné infecte et ravage ouvertement la moelle auguste d'impérissables chefs-d'œuvre. Il importe de bien se persuader que la beauté inhérente à un chef-d'œuvre lui appartient,

qu'elle est en lui et que, pour que cette beauté se manifeste à nous dans sa gloire, il faut — et il suffit — que l'on joue la musique « comme elle est écrite », comme il fut prescrit par le maître qui la conçut. Enfin, si c'est un impudent outrage au génie que de prétendre améliorer ce qu'il créa, n'y a-t-il pas, par ailleurs, une aberration véritable dans la fantaisie d'agrémenter de variations de mouvement arbitraires l'exécution d'œuvres écrites pour des orchestres à qui la pratique de nuances de cette espèce fut toujours inconnue, parce qu'ils n'en eussent pas été capables ?

Les vieux maîtres ont composé pour les orchestres de leurs temps, et pas pour les nôtres ; et on ne doit point oublier que Mozart apprit pour la première fois le simple *crescendo* orchestral à Manheim, où l'usage en fut innové par Cannabich vers la fin du XVIII^e^ siècle (1775-78). Quant à notre *rubato* dynamique, aujourd'hui familier aux phalanges exercées de nos concerts, alors et longtemps après, il n'y avait que les solistes ou les virtuoses qui s'y pussent essayer. Aussi, chez les grands classiques, le caractère de l'inspiration diffère, en même temps que l'écriture, selon la destination de leurs ouvrages. Au regard de la complexité harmonique et expressive, du détail fouillé de ses sonates pour le piano, les symphonies de Beethoven sont des fresques. Ces virtuoses de *music-hall* en font des « tableaux vi-

vants » aux tons disparates, fadassement satinés ou criards sous le feu brutal de la rampe. Il leur faut des contrastes, des effets, et chacun en découvre d'insoupçonnés ou en ajoute qu'il pense infaillibles. L'expédient favori de nombre d'entre eux, et aussi de M. Weingartner, est de ralentir immodérément la mesure dans les passages de douceur pour prendre le mors aux dents avec les *forte*. Il n'y a que le premier méfait qui coûte. Après avoir violé le sanctuaire, on peut bien gambader devant. Dès qu'on eut résolu de tripatouiller, on décida bientôt de le faire avec humour. De voir ainsi disloquer une symphonie de Beethoven par un quidam dégingandé, — mignard ou trépidant,— c'est à la fois une souffrance et une humiliation.

Le danger de cette intrusion de virtuoses chambardeurs est notre penchant avéré pour tout ce qui vient du dehors, notre proverbiale badauderie qui change vite en crédulité notre politesse à l'endroit du voyageur. Et puis, on ne s'expose pas toujours impunément à la compagnie d'individus agités. Il ne semble pas que certains de nos chefs d'orchestre aient complètement échappé à la contagion. Le dommage toutefois paraît encore superficiel, atténué peut-être par notre sentiment latin du mauvais goût et du ridicule, et, si pourtant on a déjà l'occasion de constater que le mieux est quelquefois l'ennemi du bien, et de déplorer que le souci du fignolage engendre çà et là l'affectation, la froi-

deur ou l'infidélité, du moins, parmi nos artistes, nul ne consentit jusqu'ici à faire le cabotin. Encore que Français, ils ne sont pas même « élégants ». Ce serait d'ailleurs une singulière idée de notre part que de vouloir chercher en Allemagne des leçons dans l'art de diriger. C'est un point où nos voisins n'ont jamais beaucoup brillé. Ce virtuosisme qu'ils nous revendent avec la marque *made in Germany* est une contrefaçon des enseignements d'un maître français. Il nous revient déguisé comme le *foot-ball*, notre vieux jeu de *choule*, — et corrompu. Spécialement s'il s'agit de l'interprétation des classiques, ou la *tradition* du style de l'époque est si précieuse que Wagner, en vantant celle du Conservatoire de Paris, paraît y reconnaître la cause principale de la supériorité des musiciens d'Habeneck, il est important de remonter le plus près qu'on peut de la source. Rappelons-nous donc, à ce propos, que Berlioz (1803) fut de dix ans l'aîné de Wagner (1813), d'un quart de siècle environ son devancier pour tout ce qui se rapporte au maniement et à la conduite des forces orchestrales, et, au lieu de *Ueber das Dirigieren* (1869), relisons plutôt son *Traité d'instrumentation* (1843). La compétence de l'auteur s'imposerait à M. Weingartner lui-même, et sa fougue révolutionnaire le classe malaisément au rang des « vieilles perruques » stigmatisées par Wagner. Dans la *Théorie de l'art du chef d'orchestre* de ce conventionnel

du romantisme, on perdrait sa peine à vouloir découvrir autre chose qu'un respect passionné de l'œuvre exécutée et une corrélative sollicitude à l'égard de l'auditeur. Si le musicien y dénonce l'abusive emphase des mouvements du bras et du bâton comme préjudiciable à la mesure, en provoquant dans celle-ci d'imperceptibles retards dont le total accumulé se traduit en « pesanteur des plus fâcheuses », il ne manque pas d'ajouter : « Ce défaut a, de plus, pour résultat de fatiguer le chef inutilement et de produire des évolutions exagérées, presque ridicules, qui attirent sans motif l'attention des spectateurs et deviennent très désagréables à la vue ». Et, feuilletant juste en ce moment ce livre admirable, après tantôt vingt années, pour y trouver peut-être de quoi justifier mes répugnances et m'expliquer à moi-même l'instinctive vivacité de leur expression, une curieuse aubaine me fait tomber sur cet alinéa : « Souvent, voulant faire preuve de zèle, ou par défaut de délicatesse dans son sentiment musical, un chef exige de ses musiciens l'*exagération des nuances*. Il ne comprend ni le caractère ni le style du morceau. Les nuances deviennent alors des taches ; les accents, des cris ; les intentions du pauvre compositeur sont totalement défigurées et perverties, et celles du chef d'orchestre, si honnêtes qu'on les suppose, n'en sont pas moins malencontreuses comme les tendresses de l'âne de la fable qui assomme son maître

en le caressant. » Berlioz ne fouaille ici que la maladroite interprétation de nuances *indiquées ;* qu'eût-il dit d'effets *inventés*, des *retouches* d'outrecuidants correcteurs des grands maîtres ? Il y a mieux à emprunter aux Allemands qu'un virtuosisme de décadence, ne serait-ce que leur décentralisation musicale, ou la multitude et la qualité de leurs salles de concert.

Mai 1902.

PELLÉAS ET MÉLISANDE

QUAND un poète a forgé pour son rêve la chaîne irrévocable des syllabes choisies et que son œuvre est faite, il la confie à un émissaire silencieux et sûr. Le livre est fier ; il faut qu'on aille à lui. Le livre ne parle qu'en tête-à-tête ; il ne dit sa pensée qu'à ceux qui la peuvent comprendre. Avec les autres, il se tait ; il a le droit de mépriser. Mais s'il rencontre un ami, l'ami qu'il attendait, il lui parle tout bas à l'oreille ; il lui révèle des secrets que personne ne sait ; il lui montre des choses mystérieuses, profondes, délicates, fragiles. La lampe complice devient le soleil d'un univers. C'est une vie intense dans un monde immatériel et réel, l'enchantement de la contemplation solitaire de l'œuvre d'art. Le livre ne trahit jamais ; le dramaturge lui-même n'a pas de plus sincère interprète, de gardien plus fidèle de sa volonté. Le seul musi-

cien, s'il veut que sa création existe intégrale, est forcé de l'abandonner à des mains étrangères. Il a besoin d'un orchestre nombreux d'instruments et de voix et, s'il s'est associé au poète tragique, c'est au théâtre qu'il doit porter son ouvrage. Ce que son génie enfanta dans la joie et aussi dans l'angoisse, il doit l'offrir à une multitude assemblée, venue exprès pour voir, écouter, apprécier, ayant payé quelquefois pour cela et impatiente des privilèges que confère un billet, fût-il de faveur, jugeant omnisciente, outrecuidant et infaillible criterium de beauté, narguant, bafouant, louant ou applaudissant l'œuvre d'art, sans que celle-ci puisse répondre à ces gens entassés : « Qu'y a-t-il de commun entre vous et moi? » En tant que manifestation artistique, le théâtre, de nos jours, est au moins un anachronisme. Il implique une préalable et parfaite communion de sentiments à peu près impossible en dehors de la foi populaire et unanime à une religion indiscutée. Chez les Grecs mêmes, il dégénère à mesure qu'il cesse d'être une annexe du culte. Aujourd'hui, pour une véritable œuvre d'art, le contact de la foule est presque une profanation. Je me faisais ces réflexions évidemment saugrenues pendant un entr'acte de la répétition générale de *Pelléas et Mélisande*, après avoir tressauté aux gloussements dont s'esclaffaient ou regimbaient, oyant un enfant dire « petit père » et parler de « porte » et de « lit », de spirituelles ou exquises sensibilités

qui se pâment aux cordonneries du bon Sachs et de l'amoureuse Eva, et ne bronchent pas devant « la gueule » de Fafner ; après avoir essuyé par ricochet le feu roulant d'une glabre et présumable compétence qui s'exclamait désespérée parmi les couloirs : « Impuissance absolue !... Néant !... Et ce français !!!... » — (Il ne faudrait pourtant pas être trop exigeant : tout le monde ne peut pas écrire en Ernst). Secoué de la plus forte émotion que j'aie ressentie depuis bien longtemps en ces sortes d'endroits, je m'étais réfugié dans un coin obscur. Un ami m'y découvrit tout frémissant : « Eh bien ! dites donc, l'homme aux théories, vous avez l'air bien affolé. Est-ce que c'est « la musique pure » qui vous met dans ces états-là ? Ou bien est-ce que, par hasard, « la factice et précaire association de la parole et du son » vous produirait tant d'effet ? » Et, tel feu Mesureur ou l'ineffable papa de Claudine (*en ménage*), je confesse avoir répliqué : « Ma foi ! je n'en sais rien, mais pour l'instant je m'en... moque pas mal ! »

Je n'oserais jurer que cette première impression ne fût composée pour une bonne part de ce trouble « pathologique » redouté de Gœthe comme inesthétique, et inhérent, selon lui, aux contingences propres à la tragédie. Les créatures évoquées par le poète de *Pelléas et Mélisande* ne sont pas des fantômes, moins encore des symboles ; ce sont des âmes, simples, subtiles et profondes comme toute

âme humaine ou ce qu'on entend par ce mot. Ces êtres vivent de l'éternelle vie, de celle qui fut hier, qui est la nôtre, qui sera celle de demain et de toujours. Ils vivent dans une contrée merveilleuse et anonyme, parmi des lieux inconnus qu'il nous semble reconnaître aussitôt, où nous croyons avoir vécu nous-mêmes, de tout temps, sans le savoir. Ils ne prononcent pas une vaine parole. Ils se rencontrent, s'abordent, et l'écheveau de leurs destinées se mêle, puis s'enchevêtre. Leurs voix résonnent lointaines et éclatantes comme au travers d'une bruine de silence et de solitude. Ils ne s'adressent pas à nous ; ils ne s'occupent pas de nous. Ils ne savent rien d'un Dieu favorable ou vengeur, non plus que d'un Bien ou d'un Mal ou d'un Devoir ou d'un Renoncement. La fatalité qui les mène est en eux. Ils ne boivent pas de philtre ; ils ne se lamentent pas sur leur honneur perdu ; ils ne souhaitent pas être « engloutis, inconscients, dans la tourmente infinie du souffle du monde ». Ils ne discourent pas, ils s'expriment. Ce sont des âmes ; c'est l'éternelle âme humaine égoïste, ingénue, éternellement isolée et, douce ou cruelle, irresponsable, — aveugle. C'est notre âme insondée et multiple que nous voyons devant nous toute nue, comme une épée hors du fourreau. Des figures étranges et familières, tragiques poupées attifées pour le plaisir de nos yeux, déclament une mélopée cadencée. La musique, il semble, est leur naturel langage ; ce-

pendant elles ne chantent pas. Le rythme scande ou martèle leurs pressentiments, leur mélancolie, leurs jeux d'amour ou leur fureur, comme il mesurera, monotone, l'impassible glas de la mort. L'intrigue est nulle. On n'est pas transporté dans une sphère irréelle, dans un monde extérieur inventé. On est interné dans le plus profond de soi-même. On sent les battements rythmés de ses artères. On entend psalmodier des petites phrases toutes simples, gauches parfois, entrecoupées d'exclamations puérilement répétées, et les pulsations se précipitent, douloureuses. On porte la main à sa gorge comme Mélisande et on pense avec Pelléas : « Mon cœur est sur le point de m'étrangler... » Ce sont là secrets du génie.

C'est aussi le mystère du génie. Je n'ai jamais si bien compris ce que rêvait la théorie « wagnérienne » qu'en écoutant pour la première fois *Pelléas et Mélisande*. Rarement, peut-être jamais, si bouleversante émotion ne me fut procurée par une union aussi intime, aussi adéquate du mot et du son. Cependant le dramaturge et le musicien sont deux hommes très différents. Ils ont créé leur œuvre chacun de son côté, à des années d'intervalle et même, ensuite, on raconte qu'ils se sont brouillés. Cependant, quand le poète écrivait ses lignes, il ne songeait à rien moins qu'à la musique. Cependant le musicien a respecté scrupuleusement la lettre du texte emprunté ; il s'est contenté de

calquer le trait naïf et de noter la prosodie du verbe. Il n'a pas mélangé le drame parlé et la musique. Il a seulement accolé celle-ci à la tragédie. Toutes deux s'en vont côte à côte, distinctes et autonomes. Cependant elles semblent former un tout indissoluble et il en résulte un double chef-d'œuvre. Vanité de tout système ! (voire « wagnérien ») : il en résulte *un* chef-d'œuvre.

La seule émotion, la plus poignante, ne suffirait pas à justifier une telle conclusion. On pleure souvent très sincèrement à quelque ineptie de l'Ambigu ou d'autre part. L'émotion, en somme, est à peine une opinion personnelle ; c'est presque une question de tempérament. Elle vous surprend par derrière, vous saisit et vous terrasse, avant qu'on sache d'où elle vient. Après, on en a quelquefois un peu de honte, car c'est une idiosyncrasie constitutionnelle, peut-être une infirmité, de notre nature, que de vouloir connaître le pourquoi de nos sensations. Pour savoir la raison de son plaisir, l'enfant casse la tête de son pantin. La puissance émotive absolue, intrinsèque, du son musical est un phénomène physique de l'ordre le plus élémentaire. La résonnance des cloches nous affecte diversement, quelquefois avec une extraordinaire violence. La seule force brutale de l'élément sonore est apte à exaspérer notre sensibilité sans que cette intervention comporte nécessairement le moindre caractère artistique. Dans l'œuvre d'art même, il y a des

degrés. Il en est « de bonne volonté », de bébêtes, de roublardes, d'avortées, d'impures, qui vous poignent en quelque endroit de quelque basse ou déconcertante façon. C'est le coup du père François. On en garde un souvenir furtif ou humiliant. Si troublante, au contraire, qu'ait été l'émotion éprouvée devant un chef-d'œuvre, elle n'a rien à craindre de l'analyse ; l'examen la justifie sans l'affaiblir. La commotion sensorielle est affaire de tempérament ; l'émotion artistique, aussi profonde, aussi essentiellement humaine, est en outre une question de culture. Il est donc possible de l'expliquer en montrant sa cause, c'est-à-dire en considérant l'œuvre d'art à un point de vue objectif. En est-il un autre, d'ailleurs, qui soit défendable, à moins d'admettre que l'œuvre d'art ait un but hors soi-même et que l'activité de l'artiste créateur ait pour motif et pour fin de distraire ou de captiver la cohue du public contemporain ? — auquel cas les hommes de génie de tous les temps, méconnus d'ordinaire, s'y seraient pris bien maladroitement. Le compositeur de *Pelléas et Mélisande* est un artiste de la plus rare originalité. Il a trouvé des nuances insoupçonnées pour colorer l'interprétation de sentiments, d'images, d' « impressions ». Il affectionne tout particulièrement le terme « impression » ; le programme de ses *Nocturnes* en témoigne. Mais cet impressionniste est musicien. Ses « impressions » se traduisent naturellement en combinai-

sons sonores et les « impressions » neuves, inopinées, qu'il suscite chez autrui, sont la conséquence de combinaisons inédites, nouvelles. C'est donc, en dernier ressort, dans le choix de celles-ci que consiste son originalité, son talent ou son génie, et ces combinaisons constituent seules la beauté *artistique* de son œuvre, l'unique « Beauté » qui fasse l'œuvre d'art immortelle. L'émoi est avant tout subjectif, l' « impression » éphémère et diverse, variable selon les époques chez les générations successives, et même chez un individu selon le moment et le degré de culture. Sans une culture appropriée, nous ne recevons plus un effet immédiat en présence de Palestrina, de Bach, peut-être de Beethoven. Pour certains, Wagner lui-même a déjà « vieilli ». Chez les grands artistes, le sujet de l'œuvre d'art n'apparaît jamais qu'un moyen. L'identique « impression » de sentiments identiques aboutit chez Wagner au *duo* de Lohengrin et d'Elsa, puis à celui de Tristan et d'Iseult ; à la romance de l'*Etoile du soir* et à l'*Enchantement du Vendredi-Saint*. Chez Beethoven, un état d'âme analogue ou semblable s'exprime dans la série presque ininterrompue de ses *Sonates* avec une variété et une croissante complexité de combinaisons et de formes, qui est tout son génie et tout son art.

Cette beauté spécifique impérissable est aussi le plus précieux de l'art de Claude Debussy ; elle assure à son œuvre une place inamissible dans

l'évolution de l'art musical. Malgré son apparence insolite et déroutante pour un grand nombre d'auditeurs, ce serait se fourvoyer grossièrement que de voir dans l'originalité du musicien un dévergondage arbitraire de l'imagination. L'œuvre de Claude Debussy arrive, au contraire, à son heure. Son art eût été impossible il y a cent ans. Il sera distancé dans un demi-siècle peut-être. Sa venue était annoncée et préparée. Il est la suite logique d'une évolution séculaire, inéluctable et vraisemblablement indéfinie. En musique, tout se tient. Sans Weber, Schubert, Chopin, Liszt et Wagner, l'harmonie de Claude Debussy eût été non seulement irréalisable, mais impensable. L'évolution de notre musique est étroitement liée au développement de nos facultés. Ce développement est constant et graduel. C'est par une accoutumance insensible que nos sens ont perçu des rapports d'intervalle toujours plus complexes par une marche progressive du simple au composé qui suit rigoureusement l'ordre des *harmoniques* constitutifs du son. Peu à peu, telles combinaisons « dissonantes » ont semblé moins dures, puis agréables, enfin « consonnantes ». Tous les grands noms de l'histoire de la musique marquent une conquête sur la matière sonore, une prise de possession de ressources inexploitées. Si naturelle pourtant que s'atteste cette évolution déjà si longue dans le passé, il est peu de maîtres de génie qui lui aient fait accomplir un progrès aussi

décisif, aussi audacieux et logique à la fois, que celui effectué par le musicien des *Nocturnes* et de *Pelléas et Mélisande*. Il a tranché dans le vif du fatras des formules, des « habitudes », des traditions corrompues et figées de l'école, du « métier » pseudo-savant ou élégant des professionnels. Il a repoussé tout ce qui est convention, habileté acquise et routine. Il s'est créé un art qu'il pourrait presque dire sien et il déploya aussitôt une incomparable maîtrise. Son écriture est d'une « virtuosité » éblouissante. Il se démène au milieu de combinaisons inaccoutumées avec une aisance et une sûreté prestigieuses.

Les plus rebelles à la légitimité de l'art de Claude Debussy s'accordent à reconnaître à tels passages de ses compositions, à tels accents, une intensité d'expression peu commune. Son secret est l'emploi libéré de la *résonance* naturelle. Les accords de 7e et de 9e, considérés hier encore comme « dissonants » et voués aux Fourches Caudines de la « résolution » consonnante ou quelconque, apparaissent ici en leur qualité de *résonances*, c'est-à-dire d'accords formés d'*harmoniques* naturels du son fondamental. Nulle théorie ne résiste à un fait. Les éléments de ces accords sont, précisément comme ceux des accords « consonnants », des parties intégrantes du son fondamental ; leur affinité essentielle résulte d'un phénomène objectif, d'ailleurs expérimentalement constaté. D'où la douceur de ces

« résonances », leur charme plus étrange, plus savoureux à mesure qu'on y rencontre des harmoniques plus éloignés, des sons dont l'affinité commune devient, encore qu'essentielle, toujours plus complexe et subsiste même en l'absence du son fondamental. Quand Golaud dit à Mélisande : « Ah !... vous êtes belle ! » — l'harmonie qui supporte sa voix en fait une caresse. D'un bout à l'autre de la partition, la seule vertu native du son musical décuple la force des effets expressifs. On ne peut nier qu'une grande partie de l'émotion ressentie de prime abord ne soit due à la surprise de sensations pour la première fois éprouvées. L'auditeur le moins averti en conserve une « impression » pénétrante, ensorceleuse, dont le ragoût singulier lui demeure inexplicable et le ravit. D'autres, plus éclairés, en concèdent la puissance d'un art harmonique nouveau, mais d'un art surtout, sinon exclusivement, harmonique.

Il n'y a pas si longtemps qu'on reprochait à l'auteur de *Tristan* lui-même son indigence mélodique. Les combinaisons simultanées (harmonie) de la matière sonore agissent sur nos sens en quelque sorte par simple contact, presque à notre insu ; la réaction est immédiate. Pour discerner l'enchaînement des combinaisons successives (mélodie), le concours de l'entendement est indispensable. Ici plus qu'ailleurs, la tyrannie de l'habitude est un obstacle à l'aperception. D'autre part, à mesure

que les combinaisons simultanées deviennent plus complexes, le nombre des notes « étrangères à l'harmonie » diminue. Il est tels accords composés d'assez de sons pour en former une gamme complète. De plus en plus il sera possible et fréquent que des thèmes entiers soient constitués des seuls éléments d'une même résonnance. C'est une évolution fatale. Il est clair que l'invention thématique et la polyphonie en doivent subir le contre-coup. En fait, depuis trois siècles au moins, elles se transforment insensiblement et sans cesse par l'action du progrès de l'art harmonique.

Dans *Pelléas et Mélisande*, le musicien a employé toutes les ressources du *leitmotiv*, mais il le fit à sa façon, laquelle est des plus délicates, des plus fines, des plus subtiles. Son inspiration, imprévue, neuve comme son harmonie, est faite de thèmes courts, profondément expressifs et connexes au sentiment ou au personnage en cause. Elle accompagne pas à pas l'action du drame. Elle note délicieusement les nuances de l'amour naissant de Pelléas et de Mélisande. Elle traduit la soudaine passion de Golaud, ses soupçons, sa rage, son désespoir. Tous les mouvements de l'âme sont soulignés ou divulgués par les métamorphoses et les enlacements des motifs conducteurs. Le développement thématique et la polyphonie qui en résultent offrent un intérêt exceptionnellement attachant. Il n'y a pas un trou dans la trame ; pas une faiblesse,

nul endroit dans tout l'ouvrage où se trahisse la fatigue ou l'effort. Certes, ce développement et cette polyphonie n'ont pas grand'chose de commun avec ce qu'on enseigne au Conservatoire ; ils diffèrent même notablement de tout ce que les plus hardis ont réalisé jusqu'ici. Ils n'en sont pas moins réels et de la plus solide, de la plus pure musicalité. Ils sont confinés à l'orchestre et il est tels tableaux du drame où la cohésion de la substance purement musicale le cède à peine à l'eurythmie architectonique d'un mouvement de symphonie. Il faudrait tout citer, presque chaque mesure de chaque ligne de chaque page, pour montrer avec quelle ingéniosité intarissable, avec quel art tout personnel et encore inouï le compositeur a trituré et développé la matière thématique. Je signalerai, comme fiche de consolation, aux amateurs de « polyphonie » traditionnelle, la superposition clémente des thèmes de Mélisande et de Pelléas après la scène d'amour, cette scène « de la chevelure », où le poète a égalé Shakespeare et où le musicien s'est élevé aussi haut sans parvenir à se surpasser soi-même.

Cette collaboration à la fois distincte et indivise de la musique et du drame laisse à chaque art sa beauté propre. Le drame, enveloppé par la musique comme d'une atmosphère émanée de lui, n'en reçoit aucune atteinte. Son action reste entière, exaltée seulement par une action parallèle. La notation du discours tragique imaginée par le musicien n'est

pas l'innovation la moins géniale de son œuvre. L'émotion provoquée par la parole n'est pas adultérée, déformée, faussée par l'interprétation sonore. Les personnages ne chantent ni « airs », ni « duos », pas même selon la formule de la « mélodie infinie ». Ils *vivent* et ils parlent un langage idéal, harmonieux et vrai. Leur voix s'élève, s'altère, se précipite ou s'éteint au seul gré de leurs sentiments. Leurs accents sont humains, simplement, profondément humains. La musique est autour d'eux et en eux. Elle se tait brusquement comme leur cœur s'arrête et que Pelléas dit : « Je t'aime », et Mélisande : « Je t'aime aussi... » Et Pelléas : « Oh ! qu'as-tu dit, Mélisande !... Je ne l'ai presque pas entendu !... Tu dis cela d'une voix qui vient du bout du monde... Je ne t'ai presque pas entendue... Tu m'aimes ? Tu m'aimes aussi ?... Depuis quand m'aimes-tu ? » — « Depuis toujours... Depuis que je t'ai vu... » Et quelque chose se déchire, le son jaillit comme un sanglot, il monte, il s'épanouit, et la joie déborde, ivre, folle, tremblante : « On dirait que ta voix a passé sur la mer au printemps !... On dirait qu'il a plu sur mon cœur !... »

Depuis longtemps, depuis *Fervaal* en France, depuis *Guntram* de Richard Strauss chez nos voisins, une manifestation artistique aussi forte n'était venue nous surprendre et nous délecter au théâtre et il faut remonter jusqu'à *Tristan* afin d'y reconnaître un événement aussi important pour l'évolution de l'art musical.

Par une coïncidence assez curieuse, juste au moment où le coup de cloche de *Pelléas et Mélisande* venait de sonner une heure nouvelle, on nous donna pour la première fois *le Crépuscule des Dieux*. L'œuvre a plus d'un quart de siècle; elle est toujours grandiose, décorative — et belle. Belle surtout, pour certains dont je suis, par sa beauté spécifique, par les ressources inespérées dont elle enrichit jadis le langage sonore. Le nom de son créateur vivra pour l'épopée qu'il ajouta aux fastes de l'art *musical*. Aujourd'hui, la page est tournée. Elle demeure immortelle, mais ceux qui s'amusent à la recopier perdent leur temps et le nôtre. Depuis qu'elle fut écrite, d'autres grands artistes, spécialement dans notre pays, ont commencé un nouveau chapitre dont *Pelléas et Mélisande* est la suite. Ainsi la « musique de l'avenir » devient peu à peu celle du passé, et l'art des sons poursuit sa marche imperturbable. A mesure qu'il avance, les théories s'écroulent l'une après l'autre ; les contrefaçons des épigones, les parodies des pédagogues et de leurs bons élèves s'effondrent avec les systèmes. Il ne reste debout que les chefs-d'œuvre qui jalonnent glorieusement et attestent le chemin parcouru.

Juin 1902.

LE WAGNÉRISME

(Musique *à programme* et musique de casino.)

C'est d'une conception de l'art « allemande », — ou qui apparaît aujourd'hui spécialement telle grâce à la renommée de son plus fameux champion, — que je voudrais signaler les conséquences au point de vue purement musical. Au cours de ces chroniques, j'ai eu mainte fois l'occasion de citer quelques aphorismes célèbres de Wagner : « La musique est l'art de l'expression. — La musique est un *moyen*. » L'activité poétique ou littéraire était un champ prédestiné pour la semence wagnérienne. Il en naquit toute une littérature, et l'Evangile de Bayreuth obtint pendant quelque temps un succès à peu près universel. Chez nous, il semble qu'on se reprenne peu à peu. La bonne parole ne nous parvint du reste qu'au travers de traductions incomplètes ou par le canal encom-

bré des commentateurs. Outre l'incommensurable armée de leurs exégètes, les Allemands, eux, possèdent le texte sacré, authentique et définitif en dix volumes et supplément. L'adresse, sans doute inconsciente, de Wagner fut, par surcroît, de surexciter à son profit l'amour-propre national. Son influence est demeurée si profonde chez ses compatriotes que d'aucuns la subissent à leur insu. Il n'y a plus guère, en Allemagne, d'antiwagnériens au sens primitif du mot. Mais on y rencontre, en apparence plus peut-être que partout ailleurs, des partisans décidés de cette « musique pure » si malmenée par le Maître dans ses écrits. Or, ces « classiques » impénitents ne se contentent pas, tout en admirant le génie de Wagner, de faire des réserves musicales au sujet de son œuvre lyrico-dramatique, ils condamnent aussi, comme impure à priori et entachée de regrettable « objectivisme », toute manifestation de ce qu'on a qualifié « musique *à programme* », — se révélant par là wagnériens sans le savoir.

Dans son *Histoire de la musique au XIX^e^ siècle*, un des musicographes les plus réputés de l'Allemagne contemporaine, M. Hugo Riemann, définit, comme « l'essence » de la musique à programme, « l'exploitation préconçue de la possibilité d'éveiller chez l'auditeur, à l'aide des éléments de l'expression musicale, certaines associations d'idées déterminées ». Il est ainsi naturellement amené, en pré-

sence d'une composition de ce genre, à rechercher surtout, sinon exclusivement, dans le programme la cause, le sens et le contenu de la musique. Et on n'est plus qu'à moitié surpris, quoique tout de même un peu ébouriffé, en le voyant classer indistinctement, sous la commune « bannière » de l'art objectif, des musiciens aussi divers, aussi dissemblables que Berlioz, Liszt, Saint-Saëns et... César Franck. J'ai essayé de montrer combien le préjugé contre la musique à programme fut fatal à l'évolution de la forme symphonique en Allemagne, en s'opposant à l'action de Liszt sur ceux à qui elle eût été le plus précieuse, en détournant de ses innovations justement les esprits portés vers les formes de la « musique pure ». Nous venons de constater à quelle aberration du jugement ou, tout au moins, à quelle classification superficielle aboutit un historien de la valeur de M. H. Riemann, sous l'influence de ce même préjugé. Il y a là, dans les deux cas, un exemple frappant de ce qu'on pourrait assez bien dénommer *wagnérisme*.

En effet, sans que peut-être ils y aient jamais pris garde, le principe des détracteurs absolus de la musique « à programme », de ceux qui font de cette épithète le dénominateur commun et péjoratif de toutes compositions accompagnées d'un texte ou d'un titre tendancieux, est cette hypothèse expressément « wagnériste » : *que la cause finale de l'œuvre*

d'art soit de provoquer quelque effet chez autrui. L'art serait une sorte de langage, un intermédiaire idéal entre les hommes ; il serait essentiellement un *moyen ;* il aurait un but autre que soi-même. Le moteur secret et indispensable du génie serait la foule du présent ou les multitudes de la postérité. Ce serait à elles que l'œuvre d'art *s'adresse ;* c'est *pour* elles qu'un Shakespeare ou un Beethowen auraient conçu, porté et enfanté leurs chefs-d'œuvre.

En se plaçant à un point de vue *purement musical*, la conséquence immédiate de l'adoption de ce principe est de reléguer à un rang inférieur tout ouvrage agrémenté d'un programme. Si la production de l'œuvre d'art a pour motif primordial et essentiel l'intention de l'artiste de susciter chez autrui l'impression du beau, on ne peut se soustraire à cette conclusion, qu'en exploitant l'intervention d'éléments étrangers un musicien dénature plus ou moins, par ce mélange, la beauté propre à son art autonome, et adultère d'autant l'effet du beau spécifique que son œuvre *musicale* a pour but de faire naître chez l'auditeur. Et, puisque c'est à cet auditeur que s'adresse nécessairement l'œuvre d'art, on n'a pas le droit de dissocier les parties hétérogènes qui la constituent, de faire abstraction du programme verbal juxtaposé au discours sonore par la volonté de l'auteur, pour ne plus considérer de son œuvre que la partie purement musicale. On

s'explique ainsi comment M. H. Riemann en arriva, sans embarras, à faire de César Franck, ce pur musicien, un disciple de Berlioz et un sectateur de la « musique à programme ».

Mais la médaille a un singulier revers. Le wagnérisme est une rapière à deux tranchants, d'un maniement plutôt scabreux entre les mains des défenseurs de la « musique pure ». Que ceux-ci le veuillent ou non, le wagnérisme apparaît avant tout la justification de la critique dite « subjective ». Si l'art est essentiellement un moyen de communication entre les hommes, rien ne semble plus légitime, plus naturel, en face d'une œuvre de musique pure, que le désir de traduire par des mots les impressions que cette œuvre *a pour but* de susciter. On comprend alors comment ce point de départ initial entraîna le même Hugo Riemann, sinon à chausser les bottes de sept lieues de Wagner sur la piste de l'interprétation symbolique, du moins, cherchant un sens corrélatif humanitaire dans les œuvres de musique pure de Beethoven, à reconnaître en celui-ci : «... l'épique puissant, qui ne parle pas en tant qu'individu et de soi-même, mais bien comme le héraut de l'humanité, et exprime par des formes toujours nouvelles l'énigme de l'existence ; la grande voix proclamant la force souveraine de l'âme humaine qui, même terrassée par un implacable destin, ne cède pas et tombe fièrement avec la pleine conscience de sa valeur... »

— sans que l'éminent écrivain aperçût qu'après avoir excommunié la musique à programme il gratifiait lui-même l'œuvre entier de Beethoven d'un programme posthume.

Le principe de la prédestination altruiste de l'œuvre d'art, conception que le mot « wagnérisme » me paraît merveilleusement exprimer, accule ainsi à une apparente contradiction. Il conduit à prendre à la lettre *tout* commentaire tendancieux et à méconnaître par là à priori le contenu purement musical de toute composition à programme, tandis que, d'autre part, il incite à découvrir, dans les ouvrages de musique pure, un contenu extra-musical. Depuis un demi-siècle, la musicographie critique et historique allemande porte les stigmates toujours plus marqués d'un état d'esprit de cette espèce. La « profondeur » bien connue de nos voisins (*deutsche Tiefe*) s'est engluée au piège wagnériste.

C'est peut-être simplement l'heureuse insuffisance d'une semblable « profondeur » de l'intellect qui, sur le même sujet, induisit Saint-Saëns à cette remarque ingénue : « La musique, en elle-même, est-elle bonne ou mauvaise ? Tout est là. Qu'ensuite elle soit ou non *à programme*, elle n'en sera ni meilleure ni pire. » (*Harmonie et mélodie*, p. 160). Cette petite phrase contient beaucoup plus de choses qu'elle n'en a l'air. L'évidence de sa conclusion s'impose tout de go. Mais, en n'accordant plus

au programme qu'une importance facultative, accessoire, en faisant fi de l'intention préméditée du compositeur qui adjoignit ce programme à sa musique, en séparant l'œuvre d'art en deux parties dont l'une est tenue pour négligeable, puisque c'est exclusivement de la qualité de l'autre que doit dépendre la beauté, la valeur, l'intérêt de l'ensemble et l'impression y ressentie, on annule, sciemment ou sans y songer, tout rapport effectif et nécessaire entre l'artiste et l'auditeur. On considère alors l'œuvre d'art objectivement, comme un phénomène extérieur au même titre que tout autre phénomène.

Et telle apparaît bien, en effet, l'exacte nature de l'œuvre d'art. Objectivation de la personnalité de l'artiste, objectivation égoïste, indifférente, quelquefois brutale et, le plus souvent, inconsciente, la véritable œuvre d'art a pour caractère propre et distinctif la *sincérité*, — ce mot étant pris dans le sens le plus absolu, c'est-à-dire impliquant, de la part de l'artiste, non seulement le dédain le plus antisocial, mais l'oubli parfait de toutes contingences, l'absence de toute préoccupation et de tout but hors le libre épanouissement de ses facultés instinctives. Le véritable artiste crée parce qu'il y est poussé par une force virtuelle et incoërcible, parce que sa fonction est de créer ; et il crée comme il doit créer. C'est la plante humaine qui produit son fruit. Que des effets de cette force il résulte sur

nous une commotion, que nous puissions savourer ce fruit, cela ne change rien aux conditions du phénomène. A moins d'admettre que le parfum de la fleur *ait pour but* de nous délecter, que la gloire du soleil *ait pour but* de nous octroyer le jour et la vie, il est malaisé de concevoir une prédestination en quelque sorte sociale, utilitaire de l'œuvre d'art. On ne peut contester pourtant que de très grands artistes ne se soient figuré, ne se figurent créer leurs chefs-d'œuvre *pour* leurs semblables. C'est une noble illusion, mais c'est une illusion dont témoigne leur œuvre même, émanation nécessaire et égoïste de leur personnalité. Et si, cette œuvre accomplie, ils l'estiment d'un bel et utile exemple, s'ils pensent qu'elle puisse être une source d'émotions élevées et salutaires, ce sentiment n'a plus rien de commun avec l'acte de la création artistique. Il devient un jugement individuel dont l'exactitude, subordonnée à des lois de rapports réciproques, varie selon les éventualités et est, par conséquent, toute relative. L'habituelle médiocrité des compositions « de circonstance » atteste suffisamment l'inaptitude des meilleurs artistes mêmes à créer dans un but déterminé, sans risque de défaillance passagère. Mais nul plus que l'homme de génie n'est incapable de mesurer la portée de son acte créateur, de l'adapter à un rôle certain, de le destiner par avance à quelque objet. La plus colossale erreur d'évaluation du genre nous est certes

fournie par Wagner lequel, dans le dessein intéressé d'écrire un opéra devant être joué au Brésil par une troupe italienne, se mit à l'ouvrage et accoucha de... *Tristan*. Lui-même raconte comment, le jour où il révéla à quelques amis son œuvre à peine achevée, lorsqu'il leur fit part de son intention première, sa voix se perdit au milieu d'un éclat de rire homérique.

En classant parmi ces illusions de l'artiste jusqu'au programme annexé à son œuvre musicale, la proposition de Saint-Saëns reconnaît en outre le caractère subalterne, superficiel du *sujet* de l'œuvre d'art. Le sujet ramené à sa condition de *moyen* tout éventuel, on pénètre sans effort au delà de cette vaine apparence, on atteint au contenu artistique de l'œuvre d'art, dans l'espèce, au seul contenu artistique de l'œuvre musicale : la musique. Si M. H. Riemann avait poussé jusque-là, il eût probablement remarqué quelque différence entre Berlioz et César Franck, et peut-être bien qu'il eût reculé devant l'énormité de parler, comme tant d'autres, d'une « école Berlioz-Liszt ». Peut-être aussi les néo-classiques allemands auraient-ils tiré quelque avantage de l'examen musical des *Poèmes Symphoniques* et de la *Faust-* ou *Dante-Symphonie*. Mais il leur eût fallu d'abord échapper au « wagnérisme », considérer l'œuvre d'art comme un phénomène objectif, indépendant des effets multiples qu'il peut produire sur les sensibilités di-

verses, étranger au but même à quoi son créateur eut l'illusion de le destiner.

Au point de vue purement musical, il semble que l'illusion wagnériste puisse constituer un danger pour l'artiste, en détournant son génie de sa fonction native, en faussant le ressort de sa productivité. On peut supposer que, sans le mirage de la signification poétique qu'il y attache, M. Richard Strauss eût reconnu de lui-même l'insignifiance d'un grand nombre de ses inspirations ; que la volonté qu'il a d'exprimer de l'extraordinaire, de provoquer de hautes émotions, l'aveugle, comme autrefois Berlioz, et l'abuse sur la qualité des moyens employés dans ce but. Mais est-ce bien sûr ? L'un ou l'autre eût-il été capable d'un art différent ? L'imperfection musicale de leurs ouvrages est-elle bien le fait du programme, de leurs préoccupations objectives ? Il est permis d'en douter, en comparant leurs compositions amorphes à d'autre musique « à programme », en constatant la musicalité et la forme admirables de telles œuvres de Liszt, de Franck ou de Debussy, par exemple. Le wagnérisme apparaît ainsi moins un danger qu'un indice. Illusion chez l'homme de génie, il est, pour l'artiste moins puissant, une ressource inconsciemment exploitée. Et, si le génie même a ses degrés, en descendant ceux du talent, nous voyons le wagnérisme devenir une issue, un procédé, puis un artifice. Il reste toujours un moyen. Au

dernier échelon, l'étiage industriel, ce n'est plus qu'une manœuvre.

L'opéra nous offre l'expression la plus naïve du wagnérisme musical, et c'est là que nous en rencontrons aussi les manifestations les plus niaises ou serviles. Au théâtre, lieu de plaisir, il est souvent difficile de découvrir l'aiguille du talent ou du génie dans la botte de foin sonore quotidiennement proposée à l'appétit du grand public. Tout y est agencé pour la séduction du spectateur. L'habileté des interprètes et de la mise en scène, la richesse, parfois la réelle beauté des décors, servent à souhait le musicien wagnériste. C'est là qu'il fait le plus longtemps illusion. Le milieu est adéquat à son art. Celui-ci n'est qu'un des moyens, quelquefois le plus inférieur, associés aux fins du résultat poursuivi : le succès. Mais, que vienne à manquer quelqu'un de ces moyens subsidiaires, le spectateur est obligé bon ou mal gré de faire abstraction, comme Saint-Saëns, de quelque partie de l'ouvrage coopérant à l'effet ; il est privé d'un ou de plusieurs des éléments de cette séduction favorable au succès ; le charme est compromis ou rompu. L'œuvre se trouve restreinte à son contenu artistique absolu, à ce qui, en elle, existe indépendamment de tout but autre que soi-même, indépendamment de son effet projeté, indépendamment même de son sujet ; et la dose y intégrante de wagnérisme se trahit soudain comme au contact d'un

réactif. Depuis quelques années, j'ai assisté à Royan, pendant les mois d'été, à des représentations lyriques variées et d'une tenue, en somme, fort convenable. Mais si un casino réunit rarement une troupe homogène, il possède encore moins souvent un magasin de décors assorti. Ceux du casino de Royan étaient en nombre limité ; quelques-uns manquaient de fraîcheur autant que de pittoresque. D'une pièce à l'autre, on les reconnaissait sans peine, cadre impassible et gênant d'un répertoire intelligemment renouvelé. Dans ce milieu dépareillé, la musique était réduite à ses propres forces. Oh ! entendus ainsi, la sensiblerie bête de *Mignon*, la fadeur ou la fausse emphase d'un *Werther*, le clinquant vide de *Paillasses ! Carmen* m'avait inspiré toujours une insurmontable antipathie. J'en vis là clairement les raisons, dans cette perpétuelle succession de morceaux « à effet », relevés d'une instrumentation roublarde et du fignolage diplômé d'une écriture de Prix de Rome. Vous rappelez-vous qu'au 3e acte, à la fin d'une romance de Micaëla en *mi* bémol, on se heurte au thème de *Manon* ? C'est très caractéristique. Par contre, *le Barbier* brûlait les planches au feu d'une jeunesse éternelle et, — dois-je avouer que ce fut à mon corps défendant ? — sur cette petite scène dépourvue d'un décor de cathédrale, où Marguerite devait prier debout au milieu d'une place de Séville, je discernai pour la première fois la

beauté musicale du tableau de l'église de *Faust*. En maint endroit de l'ouvrage, je trouvai des preuves éloquentes de la qualité *artistique* supérieure — encore que relative — de l'œuvre de Gounod.

D'autre considérations nous permettent de « situer » un artiste dans l'évolution de son art, de déterminer les caractères spéciaux de sa personnalité, d'en apprécier les éléments transmués en son œuvre. C'est quasiment à priori que le degré de wagnérisme perçu dans cette œuvre nous apprend, si, intégrale ou intermittente, cette personnalité existe. La tare wagnériste est un exposant qui classe l'œuvre d'art à son rang véritable. Cette œuvre déchoit à mesure et dans la même proportion que l'exposant s'élève et que la tare devient plus visible. C'est la disgrâce de l'artiste incomplet, c'est le châtiment de l'artiste vénal ou chercheur de succès. Une fonction altruiste, sociale, de l'œuvre d'art est, en effet, si profondément antiartistique, que nous en ressentons une instinctive répugnance. Dès que nous remarquons que l'artiste *s'adresse* à nous, qu'il *veut* nous plaire, nous étonner, voire nous intéresser, son œuvre s'en avilit pour nous aussitôt et à notre insu. Et si notre sensibilité s'est laissé surprendre d'abord par la caresse des accents, si notre esprit est tombé dans le traquenard d'un travail de mandarin, nous ne tardons pas à distinguer la vanité de ce « métier » captieux ou de ces complaisances, nous vo-

yons s'écailler ce fard. Il est des chefs-d'œuvre qui ne connurent pas, qui ne connaîtront jamais ce qu'on nomme le succès. Cependant ils « restent ». Mais, s'il y a peu d'exemples qu'une œuvre confectionnée spécialement *pour* le public survive à la génération à qui elle s'adressa, il arrive fréquemment que sa fortune est plus éphémère encore. On a prétendu, peut-être par une généralisation téméraire, que le temps ne respecte pas ce qu'on a fait sans lui. Il semble que la foule même méprise ce qui fut fait pour elle. D'ailleurs, sans cet instinct de la foule ou, si l'on veut, d'une élite assez nombreuse et fort mêlée, l'immortalité des chefs-d'œuvre ne devient-elle pas presque une énigme ? Les connaisseurs sont rares ; les commentateurs, infidèles ; les analystes, ennuyeux ; leurs travaux, peu répandus. L'œuvre d'art est plus souvent sentie que comprise. Et peut-être est-ce bien vraiment de cet instinct seul que résulte à la longue et s'impose ce qu'on appelle « le jugement de la postérité ».

Novembre 1902.

LES SYMPHONIES DE BRAHMS ET DE SCHUMANN

Un signe incontestable des progrès de la culture musicale dans notre pays est le goût croissant du public pour les concerts en forme historique ou chronologique. Cette transformation de la sensibilité artistique est un fait extrêmement remarquable. On dirait que le public amateur veuille se justifier à soi-même ses propres émotions et s'expliquer leur diversité. Une tendance de ce genre, même confuse, est déjà le désaveu de la sensation inculte, la négation de l'effet brutal. MM. Colonne et Chevillard ont cru répondre à cette inclination de leurs auditeurs en exécutant, dans l'ordre où elles furent publiées, le premier, les quatre symphonies de Brahms, le second, les quatre de Schumann. Ils auraient pu mieux choisir.

Quand, en série chronologique, nous entendons

au Châtelet l'histoire de la symphonie et au Nouveau-Théâtre les neuf symphonies de Beethoven, c'est l'évolution de la plus belle des formes musicales qui se déroule devant nous, en même temps que nous assistons au développement d'un prodigieux génie, que nous le voyons grandir à chaque étape, sans s'arrêter jamais d'aller toujours plus loin par des chemins insoupçonnés. Mais quel intérêt peut bien offrir l'audition « chronologique » des quatre symphonies de Brahms ? J'en ai parlé naguère et ne pourrais que me répéter. Ce sont certainement des compositions qu'on ne doit pas mépriser. Je concède même qu'on les admire, malgré l'inégale qualité de leurs subdivisions respectives ; car, en dépit de la circonspection du musicien qui attendit la quarante-quatrième année de son âge pour se risquer à la symphonie, il n'en écrivit aucune où l'on ne soit obligé de constater des faiblesses. Mais ces symphonies sont toutes les quatre également inégales et, si l'effort y apparaît aussi sérieux que la sincérité respectable, on ne découvre pas, dans leur succession, la moindre trace d'une quelconque évolution de la pensée de l'artiste, d'un changement fécond de sa manière, d'un essor inespéré de sa personnalité. Si Brahms avait reçu du Père Eternel le privilège de vivre aussi vieux que Mathusalem, il aurait imperturbablement continué d'écrire des symphonies analogues, ne valant ni moins, ni plus, les unes que les autres.

Car Brahms fut un échantillon très caractéristique de ce type du « bon musicien » que Mendelssohn paraît incarner, et dont le menu fretin conservatorial alimente inépuisablement l'Armée du Salut de la musique de *Kapellmeister*. Ledit « bon musicien » est savant ou, du moins, il le croit, puisqu'il a fait ses classes et passé son bachot de fugue et de contrepoint. Il « connaît bien son métier ». Il connaît aussi ses classiques ; il les vénère et les imite avec l'élégance de la platitude. Il croit les prendre pour modèles parce qu'il copie leurs procédés. De l'examen de ces procédés et surtout de ses devoirs de studieux élève, il a acquis l'art d'écrire correctement dans un style plus ou moins « sévère ». Désormais, il ne changera plus ; il écrira toujours ainsi. Il n'écrira jamais rien « qui ne puisse s'expliquer » selon les règles traditionnelles et leurs exceptions, ou s'autoriser de quelque exemple illustre. Chez nous, cela lui vaut souvent les palmes ; quelquefois, la rosette ; ça peut même le mener à l'Institut. Chez nos doctes voisins, il peut en récolter la gloire — ou son fantôme. Ce fut le cas de Brahms, dont on abuse peut-être un peu aujourd'hui après nous l'avoir fait attendre si longtemps.

Le besoin ou l'utilité d'une audition « chronologique » des symphonies de Schumann ne semble pas non plus très manifeste ; mais sa réalisation fidèle était beaucoup plus difficile. En effet, la

quatrième symphonie, en *ré* mineur, qui ne parut qu'en 1851, revue et remaniée par le maître, fut composée dans la même année (1841) que la première en *si bémol*, tandis que la seconde, en *do*, date de 1846. Ici la chronologie de publication n'est pas seulement vaine, elle est trompeuse. Il faut la corriger pour apercevoir, dans la troisième symphonie en *mi bémol* (1850), le déclin rapide du génie de Schumann. Schumann est la navrante attestation du danger possible de la discipline et des théories scolastiques. Il était né musicien jusqu'à la moelle et, tout en faisant son droit, il devenait presque un pianiste virtuose et composait sans autre guide que son instinct. Il entrait dans sa vingt-deuxième année (automne 1831), quand H. Dorn lui donna ses premières leçons de « basse générale », d'harmonie et de contrepoint élémentaire. A ce moment, outre quelques œuvres de jeunesse demeurées inédites, Schumann avait déjà produit ses *Papillons* (1829), ses *Variations sur le nom Abegg* et son *Allegro* op. 8 (1830). Ayant appris sur le tard et impatient de créer, il poursuivit irrégulièrement ses études en même temps qu'il écrivait, toujours pour le piano, ses compositions les plus originales. Schumann se montrait alors le plus acharné des *Davidsbündler* à houspiller les « Philistins ». Il prônait Chopin et Liszt ; il découvrait et défendait Berlioz. Mais il connut Mendelssohn et subit bientôt pro-

fondément son ascendant. En 1835, Mendelssohn fut nommé chef d'orchestre au *Gewandhaus*. Il se fixa à Leipzig où il fonda son conservatoire en 1843. On ne peut pas contester l'intelligence et la probité artistique de Mendelssohn. Il exhuma l'œuvre de Bach oublié. Par ses exécutions élégantes, il vulgarisa l'art des classiques. Il crut très sincèrement faire acte d'apôtre et d'éducateur en recommandant l'exemple des vieux maîtres. En réalité, il propageait simplement autour de soi l'habileté de pastiche qu'il en avait retirée lui-même. Mendelssohn a été le fossoyeur de la musique allemande. Il prépara pour elle la tombe du « métier » néo-classique. Son autorité était si grande et si unanimement acceptée que, dès 1847, année de sa mort, le mal paraît irrémédiable et fut cause que la campagne postérieure de Liszt à Weimar resta stérile. Mais sa plus douloureuse victime fut Schumann. Schumann admirait et aimait jusqu'à l'adoration les grands musiciens de sa patrie. Sous l'influence de Mendelssohn, il voulut « apprendre » à écrire *comme eux*. Il semblait promettre d'abord une sorte de Chopin allemand, peut-être aussi génial que l'autre, et devoir contribuer, lui aussi, à l'évolution de son art. Peu à peu, il tourne le dos à l'avenir et s'hypnotise dans la contemplation du passé. Il projette de s'essayer à toutes les formes musicales léguées par ce passé, sans remarquer que la plupart sont épuisées. Il

abandonne le piano et les lieder pour composer des symphonies et des quators dans le style adéquat. Il veut devenir un bon musicien. A trente-cinq ans (1845), il s'exerce à confectionner des fugues à l'instar et même sur le nom de Bach. Il devient, sans s'en douter, un « bon musicien » à la Mendelssohn. A mesure qu'il apprend, son harmonie devient plus banale, son écriture plus lourde, son inspiration plus terne. Il s'était coupé les ailes. La chute fut terrible. Un instant, avec *Manfred* (1848), on croit le voir planer encore ; ensuite il tournoie au hasard en tombant toujours.

Les deux symphonies de 1841, la première et la quatrième, trahissent l'embarras de Schumann en abordant ce genre de composition. On y sent le pianiste à courte haleine qu'il était, orchestrant pesamment des inspirations parfois charmantes, mais contaminées déjà de la formule mendelssohnienne. La symphonie en *do* majeur (1846) mérite peut-être la préférence, malgré les concetti mièvres et la fade sentimentalité de son *adagio*. On rencontre même, dans cette symphonie et dans celle en *ré* mineur, une intéressante altération de la forme traditionnelle par un emploi du rappel de motifs assez analogue à celui qu'en fit depuis César Franck. La symphonie en *mi bémol* est incohérente, vide, et morne comme un glas. Elle annonce la catastrophe. Trois années plus tard, le 27 février 1854, Schumann se précipitait dans le Rhin.

Il avait perdu la raison. Qui sait si Schumann n'eut pas conscience d'avoir manqué sa vie d'artiste, failli à la tâche glorieuse promise à son jeune génie ? Il semble tomber en désespéré, se demandant pourquoi, luttant, implorant les grands musiciens en qui il se reconnaissait des ancêtres de sa race, sans se souvenir que ceux-là ne furent grands que pour avoir créé librement, pour avoir continué le passé sans se soumettre à sa férule. L'œuvre de Schumann est peut-être le drame que dénoua sa folie.

Décembre 1902.

RICHARD STRAUSS

Après M. Weingartner et le « Jeune Siegfried », M. Richard Strauss est venu nous faire sa visite annuelle au Nouveau-Théâtre. Il eut le bon esprit de n'y exhiber ses talents de chef d'orchestre que pour diriger quelques-unes de ses compositions. Au programme : *Italie* (1886), une « scène d'amour » de *Feuersnoth* (1901) et *Vie de héros* (1899). M. Richard Strauss est né à Munich, le 11 juin 1864, et bien qu'à peine âgé de trente-neuf ans, sa fécondité fut telle que ses seules productions lui fourniraient aisément la substance d'une douzaine de concerts. En Allemagne, on le compare couramment tantôt à Beethoven, tantôt à Wagner, ou même aux deux à la fois et, depuis la mort de Bruckner et de Brahms, c'est, en effet, l'unique musicien allemand vivant dont les œuvres méritent d'attirer l'attention des étrangers. La plu-

part de ces œuvres ont été présentées par l'auteur lui-même au public parisien, qui connaît maintenant tous les « poèmes sonores » (*Tondichtungen*) par où s'établit la rapide et bruyante renommée de M. Strauss. On fut frappé d'abord par leur étrangeté, leur fougue un peu brutale, les dimensions de certains d'entre eux, et plus musicalement séduit par *Mort et Transfiguration* (1889) et *Zarathoustra* (1895). On était à peu près unanime à y reconnaître une personnalité puissante, encore qu'inégale et un peu diffuse. J'ai essayé naguère, au *Guide Musical* (novembre et décembre 1900), d'analyser l'art de M. Strauss et ses principaux ouvrages, dans une étude où je montrais les promesses dont son jeune génie permettait d'espérer la réalisation. Je crains fort de m'être trompé. En sortant du Nouveau-Théâtre, je me sentais porté aux plus fâcheux pronostics.

Quinze années de la vie de l'artiste séparent *Italie* de *Feuersnoth*. Jusqu'en 1885, M. Strauss avait reçu l'éducation sévèrement néo-classique du « bon musicien » allemand. Sa précocité y gagna vite un métier facile et lourd. Il composa de bonne heure du sous-Brahms de derrière les fagots, de la musique de *Kapellmeister* à émerveiller Joachim et Reinecke. Il avait donc vingt-et-un ans quand un ami lui fit connaître et aimer Liszt et Wagner. La révélation de ce monde nouveau détermina chez M. Strauss l'évolution d'où devaient naître ses

Tondichtungen. Mais il était déjà trop tard. M. Strauss était déjà trop « bon musicien » ; il savait déjà trop « bien écrire » selon de doctes formules. Sa pensée avait une routine ; son inspiration, des habitudes déjà devenues pour lui une seconde nature. Il employa à se libérer une volonté dont l'énergie va souvent jusqu'à la violence. I semble bien, aujourd'hui, que ses efforts soient condamnés à demeurer stériles. Avant tout, sans doute, parce que la volonté est impuissante à remplacer le génie. En présence de son œuvre actuel, on est induit à douter que M. Richard Strauss ait été tout à fait la victime de son éducation première. S'il ne réussit jamais à oublier la vieille discipline, c'est peut-être qu'il était né pour la subir. Il y a des esprits auxquels un joug est nécessaire pour déployer quelquefois de très rares talents. Le génie seul est apte à l'absolue liberté. Il n'apprend pas, il devine. Il façonne d'instinct des formes nouvelles et harmonieuses. Découvrant des ressources inexploitées, des rapports inaperçus et virtuels, il « crée » en continuant inconsciemment l'immémoriale évolution de son art. Quand M. Strauss résolut de voler de ses propres ailes, il n'y fut pas entraîné par le développement naturel de son génie musical, il *voulut* faire autre chose. Renonçant à la musique « pure » il fit donc de la musique « à programme ». Il paraît s'être imaginé très sincèrement que ledit programme constituait toute la

différence entre la musique de Liszt et celle de Beethoven. M. Strauss appliqua en toute sérénité son idiome foncièrement néo-classique à l'interprétation de sujets romantiques. Son premier essai, *Italie* (1886), est significatif à cet égard. On dirait l'envoi de Rome d'un lauréat de Conservatoire allemand, pourri de Mendelssohn, et qui se bat les flancs pour divaguer. *Macbeth* (1887) et *Don Juan* (1888) font un peu l'effet d'une tragédie de Voltaire qui serait intitulée *Hernani* et dont M. Bergerat aurait tripatouillé le plan. L'embarras de M. Strauss, en abandonnant les formes traditionnelles qui avaient jusque là dirigé l'enchaînement de ses pensées, lui suggéra l'expédient de s'en rapporter désormais, sur ce point, exclusivement aux péripéties de ses programmes. Il en résulta de longues et souvent incohérentes improvisations.

Cependant M. Strauss donna quelque temps l'illusion de la génialité par l'extraordinaire maîtrise de ses combinaisons thématiques. La prestigieuse et inlassable polyphonie de son écriture témoignait d'un don spécial exceptionnel et conférait une apparente unité à des compositions amorphes. On en fut ébloui et vivement intéressé dans *Mort et Transfiguration* et dans son opéra *Guntram* (1892-93) où on rencontre, par surcroît, le meilleur de ses inspirations mélodiques. Il semble que le musicien y ait atteint la limite de l'art dont il est capable. Depuis il n'a guère fait que se répéter

toujours moins bien. Sa maîtrise native a tourné en virtuosité fastidieuse. On a l'impression qu'il n'a plus rien à dire, et que lui-même en ait vaguement conscience. Son angoisse se trahit par une outrance maladive dans l'emploi des moyens extra-musicaux ou accessoires : augmentation croissante de son orchestre, proportions toujours plus démesurées de ses ouvrages, recherche des effets pittoresques ou dramatiques, romantisme éperdu ou bizarrerie de ses programmes. Musicalement, il en arrive au tour de force, ce suprême artifice de l'impuissance. M. Strauss a-t-il prétendu réaliser autre chose dans les quarante mesures de *Une vie de héros*, où il s'amuse à super-ou juxtaposer, à l'aventure, plus de vingt thèmes différents empruntés à ses compositions antérieures, pour aboutir d'ailleurs au plus indéchiffrable et insipide imbroglio ? Suppose-t-il qu'une aussi puérile acrobatie ait quoi que ce soit de commun avec un art musical digne de ce nom ?

La composition de *Feuersnoth* fut peut-être due au besoin éprouvé par M. Strauss de retremper son inspiration au contact de la muse populaire et nationale. C'est un opéra en un acte, à la fois burlesque et fantastique, dont le titre ne peut guère se traduire autrement que par « Manque de feu ». Le poème, versifié par M. E. von Wolzogen en patois de Munich, offre un dénouement d'une crudité naïve qui n'est pas sans saveur. La candeur teu-

tonne est parfois déconcertante, même pour notre indécence bien connue. L'action se passe au temps des légendes moyenâgeuses. Le soir du solstice d'été, les filles parcourent la ville et exigent de chacun une bûche pour allumer un feu de joie. Quiconque refuserait ce jour-là brûlerait mille ans en enfer. La bande arrive devant la maison toujours close d'un rêveur solitaire et un peu magicien. Arraché par le bruit à ses bouquins et à ses cornues, Konrad est à ce point enivré par le grand air et le spectacle de cette belle jeunesse qu'il brise son mobilier pour en faire des margotins et que, devant tout le monde, il embrasse « sur la bouche » la fille du bourgmestre, la jolie Diemut, sans lui en avoir demandé la moindre permission. Diemut jure de se venger et, au lieu d'aller voir flamber le bûcher, elle reste chez elle et se met à chanter à sa fenêtre. Konrad lui répond, dit son amour et se laisse enjoler si bien que, quand les autres reviennent de la fête, il se trouve entre ciel et terre, dans un panier suspendu à une corde à poulie, assez haut pour ne pouvoir sauter, trop bas pour atteindre Diemut, enfin dans une situation excessivement ridicule. Se voyant joué, sa fureur répond aux quolibets en invoquant les esprits, et il prononce la malédiction : « Qu'une éternelle nuit vous enveloppe à jamais, vous qui avez raillé la puissance de l'amour ! » Et, en effet, brasiers, lanternes, lampes ou chandelles, tous les feux s'étei-

gnent soudain. Le chœur qui suit est piquant et traité d'amusante façon par M. Strauss. Plongée dans la plus noire des obscurités, la foule commence à réfléchir aux inconvénients qu'il peut y avoir à se moquer d'un sorcier. Peu à peu on s'en prend à Diemut. On se souvient que Konrad était beau, de noble tournure, brave, riche et généreux. On découvre toutes les qualités à cet homme mystérieux et redoutable, et on s'écrie d'une seule voix : « O Diemut, que tu as été bête ! » Il n'y a qu'un moyen de conjurer le maléfice, et on ne l'envoie pas dire à Diemut, qui d'ailleurs le connaît bien : « Ni psaumes, ni prières, rien n'y peut ! Il faut que la fille perde son... *lirumlarumlei !* » — (Comme qui dirait, en français, « son... tradéridéra ».) — Sur quoi le bailli : « Nous faudra-t-il crever comme la peste parce qu'une fille ne se laisse pas... lirumlarumer ? » Mais Diemut n'avait pas attendu qu'on la supplie si longtemps « d'obéir à la voix de l'amour ». Konrad était déjà dans sa chambre ; elle l'avait pris par la main et fait entrer par la fenêtre. Et après que le chœur s'est tu, l'orchestre se charge de raconter la « scène d'amour » qui se passe derrière les rideaux, au milieu du silence et de la nuit. C'est ce morceau, où reviennent presque tous les thèmes de la partition, que M. Strauss a dirigé pour ses auditeurs du Nouveau-Théâtre qui n'ont généralement pas dû y comprendre grand'chose et qui feuilletaient en vain le

programme distribué pour y interroger le commentaire habituel. Le sens du long *crescendo* n'eût peut-être pas été très commode à leur expliquer clairement, et ils ne pouvaient guère deviner que, pendant la mesure vide qui suit, précédant le *fortissimo* triomphal, toutes les lumières soufflées se rallumaient par enchantement, attestant que, décidément, Diemut avait enfin « perdu son... tradéridéra ».

Les quinze ans qui séparent *Italie* de *Feuersnoth*, c'est la distance entre *Tannhaeuser* (1844) et *Tristan* (1859), entre *l'Enfant prodigue* (1885) et les *Nocturnes* (1900) ; du *Septuor* (1800) à la *Symphonie* en *la*, il n'y a que douze années. Ce rapprochement montre, mieux que de longs discours, en quoi le talent diffère du génie. M. Richard Strauss a beaucoup de talent, et il l'a prouvé une fois de plus avec *Feuersnoth*. Mais sa dernière œuvre ne nous apprend rien de lui que nous ne sachions depuis longtemps. C'est toujours la même habileté d'écriture, l'identique perpétuelle polyphonie où des thèmes de caractère disparate, d'une rare platitude ou de recherche excentrique, sont combinés avec une dextérité souvent brutale. Depuis longtemps les inspirations de M. Strauss sont des sosies dont nous ne manquons pas de retrouver ici les ressemblances ou caricatures. Une fois de plus le musicien nous a répété la même chose avec la virtuosité du jongleur qui recommence les mêmes

exercices. A la longue, cela n'offre plus aucun intérêt. Le vocabulaire musical de M. Richard Strauss retarde de cent ans. Il emploie une langue héritée des plus glorieux maîtres de sa patrie. Mais ceux-ci l'avaient épuisée dans leurs chefs-d'œuvre et il n'en reste plus qu'un jargon néo-classique dont, malgré Wagner, la musique allemande ne sut pas s'affranchir et où elle avorte aujourd'hui misérablement. Le XIX^e^ siècle a été un siècle de conquêtes harmoniques. De Liszt à Claude Debussy, l'étape est belle. Nos voisins n'ont pas pu la suivre. Ils piétinent sur place en contemplant le nombril de leur passé. Les remarquables facultés de M. Strauss pour les combinaisons polyphoniques le prédisposaient à subir fortement l'influence de son éducation nationale. Il pense et écrit comme un contrepointiste flamand du XV^e^ siècle qui aurait étudié avec Brahms et entendu un peu de Wagner, et puis qui aurait fait ensuite un petit voyage en Italie. Aujourd'hui, il semble que l'art musical n'ait plus rien à attendre de lui. Il parle une langue rétrospective qu'il ne sut pas enrichir et qu'il ne peut guère disloquer davantage. Au milieu des lieux communs et des redites, il y a dans *Feuersnoth* des pages amusantes, mais surtout à cause de la pièce. Par contre, avec les chansons populaires munichoises dont il parsema son opéra, M. Strauss paraît avoir joyeusement retrouvé la pesanteur de sa studieuse adolescence. Le symbole de son talent

serait un serpent qui se mord la queue. Il pourra nous amuser encore, peut-être nous étonner par des tours d'équilibriste. Il ne nous jouera plus que des variations sur le même air. Après les espérances de *Mort et Transfiguration* et de *Guntram*, c'est une amère déception.

Mai 1903.

MUSIQUE FRANÇAISE

Les affiches de nos théâtres et concerts démontrent l'existence réelle et la vitalité de notre école contemporaine. Il n'y a pas bien longtemps, nous nous plaisions à remercier nos voisins de cette floraison, la jugeant inattendue, et même anormale dans notre pays. Nous étions trop modestes. Nous commençons à nous douter qu'il exista toujours une « musique française », et que son histoire est au moins aussi belle que celle de l'allemande ou de l'italienne. La période Rossini-Meyerbeer ne fut qu'un mauvais rêve de son sommeil passager. Coussemaker nous apprit que l'organum et le déchant sont nés chez nous ; chez nous aussi s'épanouit le contrepoint gallo-belge affranchi des chinoiseries inextricables d'un métier stérile. M. Expert nous a dévoilé la splendeur de notre Renaissance. Si nous laissons aux étrangers le soin de

regraver notre Couperin, les éditeurs Durand et fils ont fait revivre Rameau, et nous savons le nom de Méhul. Enfin une longue époque de notre musique, — tout un siècle, d'environ le milieu du XVII^e^ à celui du XVIII^e^, — demeurait à peu près inconnue. Le tout-puissant Lully étouffait alors jalousement toute réputation rivale et, après lui, la vogue de l'opéra effaça jusqu'à la mémoire de ceux qui, de gré ou de force, avaient cultivé un genre différent. L'infatigable *Schola* s'attache, en ses concerts, à tirer de l'oubli tout ce glorieux passé — qui explique bien des choses, — à faire connaître et aimer notre art ancien, « afin de lui rendre la place qu'il mérite dans l'histoire de l'évolution des formes musicales ». On ne saurait mieux dire. Le premier jeudi, un érudit conférencier, M. Maurice Emmanuel, parla excellemment « de la musique française et du culte qu'on lui doit ». Saluant son beau réveil après le cauchemar Meyerbeer et C^ie^ il ne nous cacha pas que, de son temps, au Conservatoire, les professeurs envoyaient encore leurs élèves siffler Wagner chez Pasdeloup, le dimanche, et leur « ordonnaient » d'ignorer Franck dans sa classe d'orgue. On joua ce soir-là, de Rameau, l'ouverture de *Zoroastre* (1749) et une scène d'*Hippolyte et Aricie* (1733) ; M. Emmanuel rappela que l'*Orfeo* italien de Gluck est de 1762. On entendit ensuite de Marc-Antoine Charpentier (1734-1742), avec sa cantate *la Peste de Milan*, une musique

comme Lully n'en a pas fait beaucoup ; puis, trois superbes pièces fuguées de maîtres organistes de la seconde moitié du XVIIe siècle. M. Emmanuel signala qu'on a découvert un autographe de Bach, reproduisant un morceau de l'un d'eux, N. de Grigny. C'est une *Suite* en *La* majeur accompagnée, dans le même manuscrit, d'une autre de Dieupart, en *Fa* mineur. M. Emmanuel aurait pu relater, à ce propos, les fréquents séjours du jeune Bach, entre 1700 et 1703, à Celle où il connut, outre ceux-là, de nombreux ouvrages de même origine, qui constituaient alors le répertoire imposé par le duc régnant à sa chapelle. Il aurait pu mentionner qu'on retrouva plus tard, copiées et recopiées dans les cahiers des élèves de l'illustre *Cantor*, des compositions de Marchand, Nivers, Anglebert, Dieupart, Clérambault et autres musiciens français.

Il aurait pu citer Forkel confirmant, d'après Philipp-Emanuel, que tout l'œuvre de Couperin était familier à Bach. Il aurait pu ajouter que le traité de Marpurg (1753) contient une fugue et des fragments de Leclair, des exemples de « réponses » empruntés à Le Buègue, Boyvin, Rameau, Anglebert et Masson. En réalité, cette musique française fut aussi répandue et prisée chez nos voisins, au XVIIIe siècle, que l'ont été, chez nous, la sonate et la symphonie allemandes à la fin du XIXe. Jusqu'à présent les musicographes d'outre-Rhin s'étaient amusés à traiter tout cela de « musique de danse »

(*franzœsiche Tanzmusik*), et ricanaient à l'idée d'une influence éventuelle. Aujourd'hui, il faut déchanter. Grâce à Lully, à l'opéra, à notre coupable indifférence, et peut-être aussi à l'inconscient chauvinisme teuton, il y avait un trou dans l'histoire de la musique. Frescobaldi, Buxtehude, Pachelbel et Corelli réunis préparaient insuffisamment la venue d'un Bach. Mozart s'expliquait mal par un Philipp-Emanuel soudain et Scarlatti.

Depuis qu'on a rencontré Rameau entre Gluck et Lully, on s'étonne moins que le Chevalier ait attendu son voyage à Paris pour écrire ses chefs-d'œuvre. Nous avons vu que, pour la musique instrumentale, un pareil déplacement n'était pas toujours indispensable. Quand on compare la libre profondeur, l'universalité du génie de Bach, à la majesté puissante mais plus superficielle, plus étroitement formaliste de Haendel, on ne peut manquer d'être frappé en constatant que l'éducation de Haendel fut exclusivement allemande et italienne. L'art des grands classiques se rattache indissolublement à l'art de nos clavecinistes par Philipp-Emanuel, qui en fut nourri et y trouva l'aisance naturelle du style, la fantaisie de la forme et un mode tout nouveau de mentalité musicale : l'*harmonie*. Il y a plus de mentalité proprement « harmonique » dans les quatre petits recueils de Couperin que dans l'œuvre entier de Jean-Sébastien Bach. Que le fils le mieux doué d'un tel père en fût si dissemblable,

cela était déconcertant. Ce Philipp-Emanuel Bach, — dont, encore aujourd'hui, nos voisins relèvent négligemment, en un allemand de traduction superflue, le goût pour « *den galanten Genre* », — Haydn proclamait « lui devoir beaucoup, l'avoir assidûment étudié », se prévalait « d'être ainsi parvenu à le comprendre, et d'avoir reçu ses compliments ». Et voici ce qu'en disait Mozart : « Il est le maître, et nous sommes les gamins. N'importe lequel de nous, capable de faire quelque chose de propre, l'a appris de lui, et celui qui ne l'avoue pas est un salaud ! » Les Allemands avoueront-ils désormais les effets du « *galanten Genre* » et l'influence trahie par la limpide étymologie de l'épithète ? On remarque, chez leurs historiens, une préoccupation singulière et presque unanime de réduire à son minimum la part de notre pays dans l'évolution musicale. Ils ont des faiblesses pour notre sœur latine ; mais « l'insignifiante légèreté de notre *Tanzmusik*, la pompe vaine de notre opéra » sont chez eux des lieux communs dès longtemps consacrés, et qui semblent promus décidément au rang d'axiomes, depuis que Wagner en exploita le simplisme commode avec son aplomb coutumier, lequel, du reste, ne fut égalé que par son ignorance. Il est curieux que tout un siècle de musique instrumentale, avec nos vieux organistes et clavecinistes, ait échappé à l'insatiable érudition transrhénane, ou fatigué sa patience assez vite pour

en rester grossièrement méconnu; que les bésicles des *Forscher* et l'autochtone « profondeur » des *Aesthetiker* n'aient discerné dans Rameau que le théoricien ou un confectionneur de spectacles brillants et de ballets. Mais c'était à nous, en somme, qu'incombait le devoir de fouiller nos bibliothèques et d'y réveiller nos gloires endormies. Que la *Schola* ait voulu l'assumer, cela ne surprend plus personne. Il faut aller à la *Schola* entendre et admirer cette « musique française » que nous ne savions même plus posséder. Dans la chaîne, tronquée jusqu'ici de l'évolution, elle ne nivelle pas les sommets ; elle comble un abîme. C'est un luxuriant plateau vallonné de collines et parsemé de crêtes : des croupes plus hardies élèvent leur contrefort aux flancs de massifs hier escarpés, en soutiennent les cimes, et y conduisent.

Décembre 1903.

L'ÉTRANGER

NE question qui a longtemps divisé les historiens vient d'être tranchée, avec une maëstria toulousaine, par l'administration de notre Opéra national et subventionné. On ne peut plus douter de l'exécution morcelée des tétralogies grecques, après avoir entendu *l'Etranger* et *l'Enlèvement au sérail* à la file. Ce serait désormais faire injure à soi-même autant qu'au goût si sûr et délicat des vieux Hellènes que de supposer encore ceux-ci capables d'avoir joué le même jour, en spectacle coupé, les trois tragédies immédiatement suivies du drame satyrique, et supporté la farce après l'horreur ou le sublime. Le mérite de cette élucidation lumineuse d'un point obscur et discuté s'ajoute à l'honneur que s'acquit notre première scène lyrique, en accueillant enfin de la vraie musique en un lieu où ne résonne si souvent qu'un bruit

oiseux, mais très cher. L'antithèse, néanmoins, déconcerte assez brutalement la réceptivité de l'auditeur pour que, sortant du théâtre, il sente l'impérieux besoin de débrouiller l'écheveau confus de sensations disparates. Un cigare passable et une bière incolore m'en fournissant le prétexte, j'avais cherché le recueillement désiré en un recoin d'une taverne bourdonnante, lorsque mon attention fut attirée par des propos partis d'une table voisine. Des gens venus du même endroit que moi, assez différents d'âge, d'humeur et surtout d'avis, y devisaient de *l'Etranger*. L'un d'eux semblait fort excité et s'exprimait sans précaution.

— On pouvait espérer que le symbole était mort avec Wagner ; noyé avec l'Anneau, dans la teutonne « profondeur » d'un Rhin limoneux, métaphysique et capitaliste. Que son fantôme, en baudruche *made in Germany* et gonflée de vent, continue ses ballades romantiques, errant la nuit dans le brouillard des *Lorelei* ou autres nébuleux rochers, rien de mieux : il est chez lui. Mais que revient-il faire sous notre ciel limpide, au bord de notre clair Océan, dans notre vie vivante, vraiment « profonde » parce que réellement vécue avec notre chair, avec notre sang qui bouillonne, avec nos nerfs qui vibrent et notre cerveau qui perçoit nettement et vite ? Et pourquoi nous faut-il le revoir apparaître, rapporté par un Français de France, un noble artiste dont l'œuvre et les efforts divers

s'imposent à notre admiration ou à notre respect ?

— Vous vous emballez bien à tort, objecta un blond plus tranquille. Et puis, mon cher, vous avez une drôle de façon de dauber sur le romantisme. On croirait entendre un verset de l'Apocalypse ou un vieux discours de Victor Hugo. D'abord le symbole n'est pas l'allemand que vous dites; il est au moins autant français. Si vous lisiez le *Courrier musical*, vous auriez su, de M. de La Laurencie, le nom de quelques entités abstraites des « Miroirs » de notre scolastique. *Amor*, *Prudencia*, *Justicia* nous assurent que la mentalité de nos pères eût très bien accepté et compris « Vita ». Enfin je ne vous parlerai pas des romans de la Rose ou de Mlle de Scudéry, ni même de Rabelais ; mais vous avez oublié La Fontaine, qu'il est fort malaisé de défranciser. Chez celui-là, rien n'est en baudruche ni les héros, hommes ou bêtes, ni le symbole, de qui des tableaux de réalité bien vivante — et contemporaine — gagnent une insoupçonnable profondeur, une signification si pénétrante et précise, que la « moralité » en apparaît, certes, surérogatoire. Il y eut de tout temps un symbolisme français, et celui qu'on découvre dans *l'Etranger* est avant tout « humain ». On n'y rencontre pas des gnomes humides, un dragon ventriloque, une chevauchée de walkyries adultérines, les dieux prolifiques, retors et verbeux d'un Walhall scandi-

nave et crépusculaire ; ce sont des êtres de notre langage, qui vivent et souffrent aujourd'hui et parmi nous...

— Il est certain, interrompit un troisième, qu'on ne peut guère reprocher à l'Opéra d'avoir situé *l'Etranger* sur la plage de Biarritz. J'avoue, pourtant, que ce mélange du rêve et du réel me gêne pour la préalable invraisemblance qui en résulte. Cet « Etranger » avait assurément le droit de n'être pas électeur, mais on imagine mal un administré français, voire immigré, qui ne soit contribuable. Alors, comment personne ne saurait-il son nom, et cela dans un petit port de notre province où, jusqu'aux douaniers, tout le monde le tutoie et où sa veine insolente fait envie et scandale ?

— Pour que l'émotion soit humaine et le symbole efficace, il n'est pas nécessaire que l'action soit strictement vraisemblable. D'ailleurs le vrai lui-même ne l'est pas toujours.

— Enfin, reprit le premier un peu calmé par la douche, français ou germain, vous convenez qu'il y a symbole. Voudriez-vous me l'expliquer ? Je confesse n'y avoir rien compris, et c'est même à cause de cela que j'en avais déduit la filiation bien authentique.

— Il est cependant assez transparent. L'Etranger, c'est l'Artiste, l'artiste véritable et complet. Il représente l'Idéal, l'idéal de beauté, l'idéal d'amour, de dévouement, de sacrifice. Je n'ai pas besoin de

vous traduire « Vita ». Elle est toutefois une exception dans la vie commune. C'est l'âme d'une élite que froissent les promiscuités, les bas appétits, la lutte sournoise, cupide et vaine de ceux-là qui, pour vivre, en perdent jusqu'à l'excuse et tarissent en soi les vraies sources de vie. Elle éprouve bientôt leur vilenie ou leur néant, et se détourne pour suivre son rêve idéal, en dût-elle mourir.

— Mais l'émeraude ?...

— Par son origine, l'émeraude symbolise le caractère sacré de la mission de l'Artiste ; car lui aussi est un Apôtre de Vérité. Il porte au front le signe des prédestinés. « *Ich diene* » est sa devise ; « Servir », sa joie et son devoir. Il déchoit s'il succombe un instant à la passion égoïste, oubliant l'amour idéal et fécond, — *Caritas*.

— Votre interprétation est plausible et belle, intervint un autre, mais je crois que vous exagérez le symbolisme transcendant. Pourquoi ne pas reconnaître ici la puissance de la bonté et de l'intelligence virile sur une âme simple et droite, une créature de saine jeunesse, que le seul printemps de sa puberté avait entraînée d'abord vers un joli gas sensuel, fat et un peu niais ? En somme, c'est presque l'histoire de *Claudine à Paris*. Sur la partition, l'étranger a les quarante-deux ans de Renaud. Il aime Vita sans se l'oser avouer ; Vita l'aime sans s'en douter. Ils étaient faits l'un pour l'autre. Un sublime et inutile dévouement le leur dévoile

et, n'était l'aveugle fatalité qui les fait périr ensemble dans la tempête...

— Mais c'est l'émeraude jetée par Vita dans la mer, c'est l'émeraude sacrée qui a causé cette tempête...

— Pour engloutir l'innocent Jean-Marie et son Artémise ? Oh ! non ; ce serait trop gratuitement injuste et cruel ! Pour moi, c'est une catastrophe, un accident tragique, mais un « accident » ; une atroce fatalité qui refuse le bonheur promis, sûr et effleuré seulement.

A ce moment s'éleva une voix nouvelle, très douce, avec un léger accent qui scandait les mots comme une caresse.

— Je pense aussi qu'il ne faut pas chercher là trop de symboles. Je n'en vois qu'un, pour ma part, mais c'est précisément cette tempête et son dénouement. Ce beau drame est surtout simplement, profondément « humain » et vous en méconnaissez le héros, car cet « Etranger » n'est pas des vôtres. Il vient d'un pays où le rêve alourdit le bon regard du peuple enfant, où l'idéal absolu ne fait pas peur à la volonté des forts. C'est un homme de haute culture, un grand seigneur comme notre Tolstoy, comme lui, un *chrétien* militant par l'exemple, un pur soldat du vrai Christ. Il a vu l'inanité du monde et renoncé à ses mensonges. Il a voulu travailler de ses mains, apprendre à « servir » ses frères en se servant soi-même et ne con-

servant de ses richesses qu'une pierre inestimable, une sainte relique pour le protéger et le conduire, il est parti conquérir les âmes à sa foi, prêcher l'amour, le bien, l'équité suprême. Il combat tous les ennemis de son rêve idéal : le respect d'un pacte social honteux, l'obéissance à la loi barbare, la discipline impie d'un inepte militarisme. Il convertit bientôt l'âme sœur de Vita. Grâce à lui, elle discerne enfin la sottise criminelle d'une aveugle fidélité à la fonction acceptée, le faux honneur d'un scrupule imbécile, la superstition de « la consigne », l'odieux de la « part de prise », et l'inconsciente infamie du blanc-bec et suffisant gabelou. N'en doutez pas, c'est pour satisfaire à l'optique simpliste de la scène, que le poème a transposé en fatuité de bellâtre cette « fatuité morale », indissoluble compagne et conséquence de ce que ces gens appellent « le devoir accompli ». Mais, juste au moment qu'il vient de persuader Vita, « l'Etranger » sent que c'est lui-même qui fut conquis par elle. Comme Guntram en face de Freihilde rendue libre et s'offrant, il aperçoit qu'il a démérité. Croyant lutter pour l'amour idéal, il a cédé au désir égoïste. Il a troublé une âme naïve et dérobé un cœur ; et il frémit en se devant avouer et reconnaître prêt à subir avec joie tous les jougs méprisés pour posséder celle qu'il aime « d'amour ». Lui indigne, il donne à Vita l'émeraude, gage sacré de l'avenir idéal, et il s'éloigne pour un autre exil....

Ici, sans se hausser d'un comma pythagoricien, la voix fluide devint âpre et d'un froid d'acier. Les phrases s'échappaient martelées, ou sifflantes comme des lames aiguisées coupant l'air.

— Alors intervient l'admirable symbole où le penseur a su montrer le salut du monde gangrené, content et orgueilleux de son ignominie. C'est la tempête déchaînée par le mal ou la faiblesse complaisante, l'ouragan qui anéantit l'innocent avec le coupable. Les meilleurs sont tentés par la chair, le lucre ou la vanité, et succombent. L'unique rédemption est dans la Mort, qui prépare les demains radieux sur les ruines pourries du présent, la Mort justicière et féconde, apôtre et instrument de l'Anarchie salvatrice...

Un petit frisson cingla le silence où sombra l'ultime parole. Le blond reprit le premier ses esprits :

— Je ne crois pas que telle fut l'intention de Vincent d'Indy.

— On ignore souvent le fond de sa propre pensée.

— Il n'en reste pas moins que le symbole était très explicable, conclut le germanophobe un peu goguenard. Je dois en convenir. Il l'est même trop vraiment, pour que l'embarras du choix et la difficulté de vous accorder ne nous engagent à l'abandonner. Nous nous entendrons mieux sur la musique. Celle-ci, heureusement, défie tout en-

combrant symbole. Elle est belle de la sereine splendeur de la « musique pure ». Jamais peut-être V. d'Indy n'avait déployé une maîtrise aussi aisée, plus sûre de soi-même dans la minutieuse probité de l'écriture. Ici, tout vaut pour ce qu'il vaut, et apparaît à son plan, encore qu'aucun dessous ne soit négligé afin de truquer la perspective au profit de l'effet. Les mélopées empruntées à la muse populaire nuancent d'austérité ou de fraîcheur la noblesse enthousiaste de l'inspiration. L'émotion purement musicale est sans mélange et la perfection de cette polyphonie si naturelle que les beautés sont prodiguées parmi les menus détails de sa trame souple et solide. Vous avez la partition? A la cinquante-troisième page, cherchez ce cri de l'Etranger : « Mais si tu parviens à graver un signe sur le vieux roc... » Le chant domine un entrelacs sonore dont le charme et l'apparente simplicité cachent néanmoins un merveilleux contrepoint double, constitué des « imitations » d'un thème unique exposé, à la fois, et fragmenté « par diminution » en arabesques ondulantes. Oser parler de « métier » serait aussi absurde ici qu'à l'égard d'un chef-d'œuvre de Bach. Cet art n'a rien de commun avec les pédanteries artificielles d'un « style sévère » et conservatorial. Là et partout ailleurs, l'artiste parle librement sa langue naturelle ; sa pensée en revêt sa forme spontanée — et spécifique. C'est le comble de l'art absolu, l'apollinienne beauté de la musique pure.

— Ce que vous dites est cent fois vrai, répondit le positif et sentimental claudiniste. La profonde sincérité de cet art, avant tout, en fait l'indiscutable beauté. *L'Etranger* est un fleuron de plus à la couronne de notre musique française, dont de récentes et multiples comparaisons nous permettent quelque fierté. Mais je ne puis m'empêcher d'être troublé de l'ardeur de votre admiration pour ce que vous nommez, je crois, « la forme spécifiquement musicale de la pensée », en constatant que vous entendez par là l'usage naturel et spontané d'une syntaxe contrapunctique. Certes, si le mot s'applique à la mêlée des sons, la « polyphonie » est éternelle, car elle évolue avec l'art et, comme la mélodie dont elle est née, elle a su devenir « harmonique ». Mais le contrepoint est « monodique » par essence et définition : point contre point ; note contre note. Voudriez-vous priser, en ses combinaisons, le but suprême de l'art musical ? Les plus captivantes ressortissent à une mentalité qui n'est plus la nôtre. Elles portent la marque d'une époque révolue, d'un stade évolutif de notre développement sensoriel. Nous ne pensons plus en « notes ». Le son que nous entendons est complexe et nous l'avions éprouvé longtemps avant d'en posséder la certitude. Nous l'éprouvons toujours plus fortement. Aujourd'hui, non seulement nous ne pouvons plus concevoir la mélodie sans l'harmonie adéquate, mais nous pensons volontiers en « réso-

nances », en « accords », formés des éléments naturels et constitutifs du son musical, phénomène objectif et complexe. C'est au XVII^e siècle, chez Mersenne et Descartes, qu'on rencontre le premier indice d'une perception consciente des harmoniques partiels les plus proches. Le contrepoint fut le langage naturel de nos pères, tant que leur sensation n'avait point ou que vaguement éprouvé les effets de cette complexité. Même alors que cette influence nouvelle apparaît évidente et transforme insensiblement la pensée musicale, le contrepoint resta quelque temps, pour l'harmonie novice, un légitime et bienfaisant compagnon. Il lui devint peu à peu un mentor gênant et, bientôt, dangereux. Dans le concept sonore, « note » et « intervalle » sont désormais des abstractions. Une polyphonie de « monodies » combinées est un composé, sinon artificiel, du moins arbitraire, d'entités abstraites. Si le contrepoint a pu constituer jadis l'expression spontanée de la pensée et sa forme spécifiquement musicale, c'est qu'il correspondait au total de la sensibilité contemporaine ; aujourd'hui, il serait tout au plus une sorte de « représentation » métaphysique d'une réalité complexe gratuitement épitomée en entéléchies, et appauvrie de tout le déchet de l'abstraction simplificatrice. On ne peut plus guère, en tout cas, réserver encore à ses combinaisons le monopole de la « musique pure », y reconnaître la somme intégrale ou la suprême expression de l'art.

— Nous voilà bien loin de *l'Etranger*, car vous ne prétendez pas, j'imagine, que la polyphonie n'en soit « harmonique » et de savoureuse modernité. Peut-être ai-je eu tort de parler d' « imitation ». Tout terme technique fleure le procédé. Mais il ne faut pas s'arrêter aux mots, et juger la chose d'après la seule et conventionnelle étiquette. En musique, tout se tient ; le contrepoint est l'ancêtre de toute polyphonie. Voudriez-vous renoncer au bénéfice des conquêtes passées, et bannir du langage sonore certaines combinaisons possibles, parce que la forme purement musicale en est traditionnelle, encore que libérée et, à mon humble avis, toujours propre, par sa cohérente complexité, à la plus haute expression de la pensée géniale ?

— Non certes ; ce serait restreindre les ressources de l'art, et l'appauvrir d'une autre façon. Mais c'est votre enthousiasme qui m'émeut. Depuis une trentaine d'années, nous avons fait des progrès en musique. Nous y avons même acquis assez de culture pour en comprendre et aimer le passé. On nous a nourris de sonates, abreuvés de symphonies, et nous avons violé les plus mystérieux secrets de la fugue. Tremblons d'oublier trop que le passé est le passé ; de nous laisser séduire par ses beautés au point d'en rechercher dévotement l'image ou la ressemblance, pour lui dédier notre plus sûre admiration. Souvenons-nous que ce que nous appelons « classique » fut, en son temps,

novateur et, souvent, révolutionnaire. Redoutons un art devenu « historique » ; c'est ainsi, assure Nietzsche, qu'arts et religions ont coutume de mourir. Pour qu'il vive, notre art doit évoluer sans cesse, s'appuyer sur le passé sans doute, mais afin de suivre son exemple, et marcher toujours plus loin vers l'avenir.

— Etes-vous si certain que cet appui même soit tutélaire ? articula la voix amie et alliée. Pour moi, j'admire fort ce Mansart, qui voulait rebâtir votre Notre-Dame au goût de son génie. Mais il avait d'autres préjugés. Je l'avoue, une bonne suite de quintes augmentées ou justes m'inspire plus de respect qu'une ingénieuse « imitation » ou un savant travail thématique. Nous nous débattons trop souvent dans les langes de l'éducation. La condition idéale de l'artiste créateur serait bien probablement l'ignorance ou le mépris du passé. D'ailleurs, pour continuer celui-ci sans le savoir soi-même, l'inconscient génie en fait table rase et poursuit, chantant libre et joyeux, la montée d'Iserlech vers des cimes immaculées.

— Nous déraillons, interrompit le blond défenseur du symbole. La « musique pure » vous égare en son spécieux labyrinthe. Vous y jouez à cache-cache, emprisonnés chacun dans un sentier divers. Avez-vous tressailli tout à l'heure, subjugués, quelque instant, par une force immédiate ? C'est un fait d'évolution musicale, que le « contrepoint »

et l' « harmonie » se sont développés côte à côte, générateurs de l'art à la façon d'un couple tour à tour ennemi ou fécond, où votre Nietzsche eût reconnu sans peine « l'esprit apollinien » et « l'ivresse dionysiaque ». Sans doute est-ce dans l'exaltation dionysienne que l'instinct de l'artiste déchiffre la nature, pénètre le phénomène sonore et lui arrache des ressources nouvelles, propriétés ignorées jusque-là, mais virtuelles, et que nous nommons harmoniques. L'histoire de notre musique montre, après chacun de ces efforts, une période où intervient, et domine pour un temps, l'intelligence apollinienne, créatrice de formes, soumettant la plasticité de la matière conquise aux combinaisons logiques de la pensée volontiers systématique, jusqu'à ce que d'autres conquêtes l'obligent à recommencer son ouvrage. On constate une alternative analogue dans l'œuvre de la plupart des grands créateurs. Chez certains, la portée de l'essor est inespérable de ses débuts. De *Rienzi*, qui eût attendu *Tristan* ? Après, et jusqu'à *Parsifal*, c'est comme un vol d'aigle qui *plane*. En effet, soit qu'il ait achevé son évolution sensorielle, soit que son génie se repose pour un nouvel élan, un moment vient où l'artiste semble se concentrer en soi-même, s'arrête satisfait des « moyens d'expression » acquis ; désormais, il modèle et pense, et souvent, alors, il fait son chef-d'œuvre. Oui, Nietzsche a raison ; une profonde vérité s'exprime en son sym-

bole : la beauté accomplie de la tragédie est d'essence double et divine. Hier, Dionysos nous émerveilla dans *Fervaal ;* Apollon, aujourd'hui, nous émeut avec *l'Etranger*.

Une intempestive et bruyante invasion rompit le charme isolateur. On était retombé sur la terre, et même en plein boulevard. Les causeurs dérangés s'enfuirent et je les suivis, songeant que peut-être, en effet, l'émotion est belle autant que la beauté, touchante, et qu'il est vain de rechercher les causes, de disséquer l'instrument de sa joie, d'analyser son cœur après qu'il a battu au contact de l'œuvre harmonieuse et haute où un grand artiste mit, avec son génie, tout son cœur.

Janvier 1904.

L'ORFEO DE MONTEVERDI

L'Orfeo, *favola in musica da Claudio Monteverdi* (1567-1643), représentée à Mantoue en 1607. Première audition en France le 25 février 1904. — Voici un programme à conserver ; il en vaut la peine. L'événement y relaté est, je crois bien, unique dans l'histoire de l'art musical, où il inscrit pour toujours le nom de l'admirable *Schola*. Après trois siècles, une œuvre inconnue autant qu'illustre vient d'être exhumée de la poussière des bibliothèques. Elle en sort si fraîche et si vivante qu'elle sait aussitôt nous charmer et nous émouvoir. Il ne faut point celer, pourtant, qu'on dut lui faire un brin de toilette. Hormis les chœurs et les pièces purement instrumentales, en effet, il ne nous reste d'*Orfeo* que la mélodie du chant accompagnée d'une « basse continue » *non chiffrée*. Réaliser celle-ci constituait un problème assez délicat.

Eitner, qui s'y essaya le premier (1881) dans son édition, d'ailleurs incomplète, y déploya une gaucherie remarquable et une circonspection harmonique idoine à réjouir plutôt un pion de conservatoire que les mânes de l'audacieux Monteverdi. A la *Schola*, on rêvait autre chose qu'un travail d'érudition discutable et lourd. Sûrement documenté par M. Romain Rolland, V. d'Indy a reconstitué l'*Orfeo* avec toute la fidélité matériellement possible, eu égard aux moyens différents dont nous disposons aujourd'hui. Sa réalisation de l'harmonie commandée ou suggérée par la partie de basse authentique, est d'une maîtrise dont lui seul peut-être, dans l'espèce, était capable. La pensée de Monteverdi en acquiert une insoupçonnable souplesse, une beauté nerveuse qui ajoute à sa puissance, et, si on ne connaissait l'intangible probité de l'interprétateur, on serait induit à présumer qu'il ait flatté l'original. Au surplus, qui pourrait s'en plaindre ? Rien ne fut négligé pour préparer l'intelligence de l'auditoire et assurer son émotion. Une claire et substantielle analyse de M. L. de La Laurencie montrait l'importance de l'ouvrage, exposait, avec une sobre précision, la vie du musicien et le caractère de son art. Enfin le poème était traduit en français. Le résultat fut merveilleux. Ce public parisien de 1904 vibra comme un seul homme, transporté au point d'interrompre l'exécution par ses applaudissements, après le récit

de « la messagère » annonçant à Orphée la mort d'Euridice. Une part légitime de l'ovation revient, certes, à Mlle Legrand, qui sut chanter en tragédienne au lieu de se croire au concert. Car c'est la tragédie antique qui servit de modèle à ces inconscients créateurs de ce qui devint plus tard « l'opéra », lequel est contenu en germe et tout entier reconnaissable dans leurs essais, avec déjà le conflit de ses éléments hétérogènes, des arts divers associés, luttant chacun pour la prépondérance, l'obtenant tour à tour et souvent côte à côte.

On s'est plu à rapprocher l'*Orfeo* de certaines productions modernes. Une communication occasionnelle, insérée au *Journal des Débats*, promettait même, de l'audition notifiée, la « preuve évidente d'une absolue conformité entre l'art de Monteverdi et le système dramatique de *Pelléas et Mélisande* ». Enoncée ainsi, la comparaison est vraiment d'un simplisme un peu trop superficiel. Le « *stile rappresentativo* » — (autrement dit « déclamation théâtrale ») — de ce passé lointain apparaît l'embryon et l'ancêtre de bien des choses : non seulement, et avant tout, du traditionnel « récitatif », mais aussi de l'*arioso*, de la « romance » d'opéra en forme lied et, même, de « l'air de bravoure » à vocalises. Les cinq actes de l'*Orfeo* sont respectivement précédés d'une « *sinfonia* », terminés par un chœur final, émaillés de « *balletti* »,

d'ensembles et de « ritournelles ». On pourrait arguer facilement d'un tas de « conformités » non moins « absolues » que fort dissemblables, et les découvrir chez Gluck, Mozart, Rossini, Wagner, ou n'importe qui. Pour assimiler tant bien que mal le drame de Claude Debussy à la « fable » de Claudio Monteverdi, il faut faire abstraction, dans *Pelléas*, de tout ce qui est, à proprement parler, *la musique*, et ne garder que la notation du discours. On trouverait déjà quelque différence. Si on voulait tenter l'épreuve opposée, il ne subsisterait, de l'*Orfeo*, qu'une partie de basse dépourvue de signification par l'absence du chant supprimé ; — et il resterait presque tout de *Pelléas*. Cependant, entre les deux œuvres et les deux Claude, il existe, en effet, de réelles affinités autorisant un parallèle ; mais ces affinités sont plus profondément musicales.

Avec *Orfeo*, ressuscite une époque à jamais mémorable de la musique, une phase de son évolution étrangement analogue à celle que nous avons vue se dérouler depuis une centaine d'années. C'est au cours et surtout vers la fin du XVI^e^ siècle que la sensibilité prit nettement conscience de l'*harmonie*. L'événement était depuis longtemps à prévoir. L'oreille humaine ne s'accoutuma que graduellement à la *simultanéité* des impressions sonores, et son éducation fut tout empirique. Jusque-là, elle avait discerné peu à peu, d'abord dans les combi-

naisons du déchant, puis du contrepoint novice, la « consonnance » de certains « intervalles ». La polyphonie subséquente lui révéla insensiblement l'homogénéité de « l'accord ». Il n'est pas très commode de démêler avec certitude toutes les influences qui contribuèrent à cette évolution. Les tierces et sixtes du « faux-bourdon » dénoncent déjà, aux environs de 1400, le plaisir physique de l'oreille à la superposition d'intervalles harmonieux, indépendamment de tout intérêt intellectuel provenant des combinaisons contrapunctiques. Vers le déclin du XV^e^ siècle, le « frottole » et la « villanelle » sont le témoignage d'une tendance à la pure et simple « harmonisation ». Une harmonie virtuelle anime et libère l'inspiration du prodigieux Josquin et, dès 1501, chez un de ses contemporains, dans le *Ludus Dianæ* de Conrad Celtes, on rencontre un « chœur de Nymphes » à quatre voix, composé d'une succession d'accords parfaits basés sur la fondamentale, et dont la mélodie est exactement mesurée et cadencée selon le mètre des vers chantés. L'accoutumance progressive engendra ainsi une conception nouvelle de la matière sonore, qui devait révolutionner l'art musical. Bientôt, on voit se dessiner une réaction toujours plus marquée contre le « contrepoint ». En face de la *polyphonie*, se dresse, en adversaire décidée, l'*homophonie*. Au lieu de l'harmonie intermittente d'intervalles déterminés, due à la coïncidence éventuelle

de deux ou plusieurs « notes », au hasard des combinaisons de *monodies* indépendantes, simultanément entendues, l'oreille perçoit et exige à présent une harmonie constante et naturelle, corrélative à l'enchaînement mélodique. Dans la polyphonie « monodique », le son était une sorte de « corps simple », une matière isolée et inerte, manipulée et amalgamée au gré du combinateur, soumise à sa volonté. Dans la polyphonie « homophonique », le son est considéré comme partie intégrante et constitutive d'un tout homogène. Pour la première fois peut-être, depuis les origines de notre musique occidentale, on constate formellement la réalité d'une « mélodie harmonique ». La synthèse est consciente et définitive. La mélodie est enfin conçue avec et en même temps que son harmonie fondamentale. Il s'ensuivit très logiquement l'adoption de la « basse générale ou continue », dont le chiffrage mécanique devint plus tard un dangereux instrument de routine. L'*harmonie* était née et, avec elle, la « forme » affranchie des formules, libre d'en user, mais non assujettie aux procédés successifs de l' « imitation », indispensables jadis à l'inspiration monodique. Celle-ci même et sa polyphonie en subissent une impulsion efficace : chez Frescobaldi, à côté de la fugue « réelle », s'installe et s'impose la fugue « du ton ».

Un des étonnements de Nietzsche, qui s'en

montre fort scandalisé dans *l'Origine de la Tragédie*, c'est la soudaine apparition et la vogue immédiate du *stile rappresentativo*, après le « sublime » apogée de la polyphonie palestrinienne. Bien que cela semble, à priori, friser le paradoxe, tout progrès notable de la sensibilité « harmonique » a nécessairement pour conséquence une période de « mélodisme » plus ou moins, et diversement, accusé. Car ce que nous nommons « harmonie » n'est pas le résultat d'un assemblage artificiel de sons arbitrairement choisis, mais l'effet d'un phénomène objectif, agissant tout autant sur des choses inanimées (diapasons, cordes, tuyaux) que sur notre sensation : le phénomène de la « résonance naturelle », constituée des aliquotes partiels ou « harmoniques » du son musical, et que nous pénétrons peu à peu. A chaque extension de nos facultés sensorielles, correspond une perception adéquate et une surexcitation subjective momentanée, une joie toute sensuelle au contact de la sonorité neuve et complexe. Au XVI^e^ siècle comme au XIX^e^ ou ailleurs, le « mélodisme » est la manifestation du « plaisir au son pour le son » accompagné de sa naturelle harmonie : et, là comme autre part, la diversité de la sensation est exploitée presque aussitôt pour la paraphrase nuancée des sentiments : la musique devient « moyen d'expression ».

Vers 1480, l'évolution était accomplie. Le comte Bardi, protecteur de Caccini, déclare : « Il y a au-

jourd'hui deux espèces de musique. L'une est celle appelée *contrepoint*. Nous définirons l'autre : *l'art de bien chanter*. » — Et, à cette évocation de l'art du « *bel canto* », surgit toute une vision rossinienne. Et, quand Caccini lui-même, dans ses *Nuove musiche*, réprouve toute atteinte à la prosodie, blâme « une musique où on ne comprend pas bien les paroles » au lieu que soient soulignés le sens et la portée du verbe, et conclut, en invoquant Platon : «... La musique n'est, avant tout, que *langage* et *rythme*, et seulement après, et en dernier lieu, *son*. L'inverse n'est pas vrai... », — on cherche la signature de Wagner. Et les arguments sont les mêmes. Comme, à peu près, Wagner à la « musique pure », Caccini reproche au « contrepoint » d'être apte seulement à « satisfaire l'oreille par le concert de l'harmonie », et de ne pouvoir toucher jamais *l'inteletto* par « des discours rendus inintelligibles » : — sans que l'un ni l'autre censeur ait paru songer que la seule hyperesthésie de « l'oreille » à la nouveauté d'impressions éprouvées de « l'harmonie » susdite, permettait l'emploi pertinent du mélos et déterminait sa puissance émotive. Alors comme hier, la musique est proclamée « servante du drame » ; et les moyens sont les mêmes. Ici, « légende » ; là, « favola ».

Et l'illusion est identique. On a écouté et admiré, à la Schola, de longs fragments d'une œuvre de Monteverdi. De Peri, Caccini et Cagliano, on n'en aurait pas supporté le quart ; pas même autant

d'Emilio de Cavalieri ou autres. De toute la pléiade novatrice, Monteverdi est celui qui semble avoir péroré le moins. Il se contentait de faire de la musique pendant que ses confrères élaboraient des systèmes, appelaient exégètes, esthéticiens et antiquité à la rescousse. S'il partagea leur succès et, de son vivant, connut comme eux la gloire locale, il fut le plus attaqué, dénigré jusqu'à l'invective par Artusi, le Fétis d'alors. Et il est le seul qui brave le temps, le seul, aujourd'hui, que notre sensibilité tolère, entre ses rivaux ou émules. Pourtant, il n'use pas d'autres ressources ; il paraît ne rien inventer. Il n'est pas le créateur de l'opéra, dont le principe et les débuts remontent plus haut que la *Daſne* (1594) ou les deux *Euridice* (1600) de Peri et Caccini. Doit-on tenir Monteverdi pour « le père de l'instrumentation » ? *Le Ballet comique de la Reine*, de Baltazar de Beaujoyeulx pour la mise en scène, de Gérard de Beaulieu et Jacques Salmon pour la musique, est de 1581. On y rencontre un orchestre beaucoup plus considérable que celui de l'*Orfeo*, utilisé avec un pareil souci de variété et de contraste, d'accord entre le caractère des timbres et celui des personnages. Il faut même ajouter que, déjà, dans le dialogue de Glauque et Thétis, on y trouve un spécimen évident du *stile rappresentativo* autant que les roulades esquissées de l'*aria di bravura* future. Monteverdi inaugura le *tremolo* et le *pizzicato* des cordes ;

mais ce n'est probablement pas pour cette innovation que son nom marque une étape de l'évolution musicale. Serait-ce pour la complexité de ses accords? On en avait entendu bien d'autres, vers 1585, avec les madrigaux de Gesualdo, prince de Venosa, « le chevalier errant et virevoltant au labyrinthe de la modulation ».

Mais, parmi le contrepoint fleuri et mouvementé du génial Gesualdo, les intermèdes d'une harmonie insolite arrivent un peu comme des cheveux sur la soupe. On dirait, en ces endroits, qu'il arrête court l'élan de son inspiration naturelle, pour intercaler le fruit d'expérimentations patiemment réalisées sur un instrument à clavier. Il s'égare souvent dans le dédale du chromatique ou d'une enharmonie fictive, et, malgré sa hardiesse modulante, il ne néglige aucun artifice afin de « sauver la dissonance ». Il est savant ; à la fois traditionnel et curieux. Il cherche et il *veut* trouver du nouveau. Il interroge et triture la substance sonore, et il ne sait que faire de ce qu'il obtient, car, en ce temps des carrosses massifs aux frustes essieux, il découvre parfois une roue d'automobile avec pneu Michelin. Monteverdi ne cherche pas, et il trouve sans le vouloir. Et, ce qu'il trouve, il sait s'en servir aussitôt, parce que c'est l'œuvre spontanée de sa sensibilité. Il obéit à son instinct et, sans s'en douter, il libère l'harmonie. En parcourant les ouvrages de ses compétiteurs, on n'a pas de peine à se con-

vaincre que Monteverdi fut bien le premier à traiter librement la soi-disant « dissonance », en employant, sans « préparation », non pas seulement la 7e, mais aussi la 9e de dominante. Et son génie devance de très loin son époque. Quand elles ne sont pas tout bonnement maladroites, la plupart des basses de Peri et Caccini orneraient dignement le traité de Bazin de leur « quatre coins » obstiné entre un 1er et un 4e ou 5e « degrés » opiniâtres. Les meilleures de Cavalieri pontifient jusqu'à en crever de « cadence parfaite ». Celles de Cagliano essaient à la mélodie impubère le corset de la symétrie. Tout cela fleure déjà l'emplâtre conservatorial, le bandage breveté « tonique, dominante et sous-dominante ». Les basses de Monteverdi sont pleines de surprises. Il s'y montre si peu précurseur d'une tonalité hâtivement systématisée, que, même aujourd'hui, leur liberté nous déconcerte. Après trois cents ans, nos doctes voisins bronchent devant les témérités du vieil harmoniste, et il faut un maître d'avant-garde pour nous restituer sa pensée dans sa vigueur native.

Les conquêtes de Monteverdi devinrent bientôt le prétexte et la base d'une théorie tonale qui dura longtemps indiscutée et qui règne encore à l'école. L'auteur d'*Orfeo* n'y est pour rien. Son génie fut d'avoir ignoré tout système, d'avoir, avant quiconque, éprouvé fortememt telles vertus méconnues de la matière sonore, dérivées des propriétés essentielles du son musical, phénomène objectif et com-

plexe ; et, à la barbe des Artusi et de la tradition, au mépris des habitudes, d'avoir pensé et créé comme il sentait. C'est en cela qu'on peut comparer son art primitif à celui de Claude Debussy. Tout autre rapprochement est spécieux. Qu'importe, ici, la déclamation dramatique ? C'est une illusion « wagnériste ». On a beaucoup wagnérisé, vers 1600, en Italie, avec le *stile rappresentativo*. Autant que Monteverdi, tout le monde l'employait alors au théâtre et parfois ailleurs. Pour avoir respecté la prosodie, réjoui ou troublé l'*intelletto* grâce à la compréhension des paroles, les œuvres de Caccini, Cagliano et consorts ne s'en portent pas mieux aujourd'hui. Les noms de ces « novateurs » n'échappent au néant de l'oubli que recueillis par une érudition spéciale. L'antiquité et les systèmes n'ont pas sauvé de la caducité leur « art de l'expression ». En voulant faire comme eux, Monteverdi émancipa deux intervalles, — et lui seul est « resté ». Seul, à cause de cela, il ouvre et suscita toute une ère d'évolution féconde, et l'art de ce revenant émeut encore notre âme actuelle. Car, en dépit de Platon, Caccini et Wagner, « la musique n'est, après comme avant tout, que *son* ».

Avril 1904.

UN QUATUOR DE MAURICE RAVEL

Parmi les ressources que nous légua l'art classique et pour un vrai musicien, l'une des plus séduisantes, avec la Symphonie, est assurément le Quatuor à cordes, et, malgré la polyphonie restreinte à quoi il réduit l'écriture, il a su s'imposer à la luxuriante harmonie de l'inspiration contemporaine. Toutefois, on ne peut s'y méprendre, ce précieux témoin d'un autre âge tend visiblement à disparaître, après une carrière glorieuse où il dut s'effacer peu à peu devant des moyens d'expression plus féconds ou plus souples. Haydn en avait produit 77 ; Mozart en fit 26 ; Beethoven, 17 ; Schubert, 8 ; Schumann et Brahms, 3 ; Franck, un seul. Présentement, l'apparition d'un beau quatuor est un événement dans notre vie musicale, et qui se passe, d'ordinaire, toujours au même endroit. Ce fut encore à *la Na-*

tionale, le 5 mars dernier, qu'on acclama une composition de ce genre. Quand on a entendu le *Quatuor* en *fa* de Maurice Ravel, on n'est plus très surpris que le bloc des cuistres d'Institut ait refusé le prix de Rome au jeune artiste. Si le scandale fut souligné cette fois par la véhémence particulière des protestations de M. Gabriel Fauré, l'aventure est éternelle. Les compétences hospitalisées et consacrées ont le pressentiment perspicace, et flairent sans tendresse le rival et successeur éventuel : car le fauteuil, complaisant aux pires, subit aussi quelquefois les meilleurs. Des musiciens capables d'écrire un tel quatuor, il n'y en a pas beaucoup sous la coupole ou autre part. C'est une œuvre de savoureuse et forte musicalité. La forme limpide y suit le schéma classique ; l'inspiration, dénuée de formules, émondée de grandiloquent pathos, y coule sans effort, comme émanée d'une verve ingénue et exquisement originale. L'harmonie délicieuse et neuve évoque celle de Cl. Debussy, et se rattache évidemment à un mode analogue de sensibilité. A l'épreuve et à l'examen, on discerne bientôt qu'il y a ici filiation et non pastiche. Les conquêtes harmoniques d'un Debussy vont rénover l'art musical, comme les suggestions de Monteverdi l'ont fécondé jadis. Enfin, des affinités électives déterminent le choix et l'efficacité des influences. Celles recherchées par Maurice Ravel sont transparentes dans ses premiers ouvrages. Il aima et, sans doute, il n'a pas

cessé d'aimer Chopin, Schumann et les Russes ; mais sa personnalité, qu'avaient dégagée ses prestigieux *Jeux d'eaux*, s'accuse aujourd'hui délibérément dans son *Quatuor*. Une saine et subtile nature de pur musicien s'y divulgue, faite surtout de charme et de grâce audacieuse ; un art spontané, où l'indéfectible vertu de l'instinct assure la portée de la pensée. Il faut retenir le nom de Maurice Ravel. C'est celui d'un des maîtres de demain.

Avril 1904.

ALCESTE

(*Gluck et l'opéra*).

VEC la reprise d'*Alceste* après *Orphée* et *Iphigénie en Tauride* et l'annonce d'*Armide*, il faut se réjouir en voyant les ouvrages de Gluck reprendre successivement leur place au répertoire. Quant la liste en sera épuisée, on aura peut-être l'idée de remonter jusqu'à Rameau. La comparaison des œuvres *à la scène* serait seule instructive, et elle est devenue nécessaire pour contrôler la valeur exacte, sinon la réalité des innovations attribuées au « réformateur de l'opéra ». Le Chevalier Gluck, en somme, fut un personnage assez compliqué (1). Il jouissait d'une âme ardente, d'un caractère impétueux et d'une indomptable volonté qui ne reculait

(1) Consulter *Gluck et Piccini*, par G. Desnoiresterres, un livre documenté, impartial et trop peu connu.

nullement devant les manifestations brutales. Mais il ne semble pas que la passion l'ait jamais entraîné à compromettre ou même à négliger ses intérêts. Cet apôtre de l'idéal tragique fut un si merveilleux *businessman* que la supercherie des *Danaïdes* en acquiert une allure équivoque ; car, si des marques éventuelles du génie il étala l'orgueil naïf poussé jusqu'à l'outrecuidance, il paraît en avoir aussi possédé, au suprême degré, un parfait égoïsme. Sa vie et ses actes dénoncent plus de sens pratique avisé que de cœur, plus d'entregent que de franchise. L'homme, au fond, est peu sympathique et n'inspire pas confiance. Tout cela importerait moins chez un autre ; et n'importe guère, même ici, à l'égard du « musicien ». Mais la gloire de Gluck est faite bien plutôt de ses théories lyrico-dramatiques, de ce qu'il y prétendit assez bruyamment inaugurer, que de la qualité purement musicale de la réalisation. Il semble bien qu'on ait quelque droit de douter de l'entière sincérité du polémiste, et ce qu'on sait de l'homme n'est pas pour en dissuader. L'épître dédicatoire au grand-duc de Toscane (1769), qui sert de préface à l'*Alceste*, constituait à la fois un manifeste pseudo-wagnérien retentissant et une excellente réclame. Or, il fut établi depuis que les réformes y célébrées par le compositeur étaient l'œuvre de son librettiste. A la vérité, dans une lettre au *Mercure de France* (février 1773), Gluck se défendit honnêtement d'avoir « inventé le nouveau genre d'opéra

italien dont le succès a justifié la tentative ». « C'est à M. Calzabigi qu'en appartient le principal mérite ajoutait-il, et, si ma muse a eu quelque éclat, je crois devoir reconnaître que c'est lui qui m'a mis à portée de développer les ressources de mon art... » Mais il n'explique pas comment. C'est ce que fit plus tard Calzabigi lui-même, dans une communication au dit *Mercure* (août 1784) à propos des *Danaïdes*, en revendiquant, pour le moins, la copaternité du système : «... Je lui fis lecture de mon *Orphée* et lui en déclamai plusieurs morceaux à plusieurs reprises, lui indiquant les nuances que je mettais dans ma déclamation, les suspensions, la lenteur, la rapidité, les sons de la voix tantôt chargés, tantôt affaiblis et négligés dont je désirais qu'il fit usage pour sa composition. Je le priai en même temps de bannir *i passaggi, le cadenze, i ritornelli*... M. Gluck entra dans mes vues. Mais la déclamation se perd en l'air, et souvent on ne la retrouve plus... Je cherchai des signes pour du moins marquer les traits les plus saillants. J'en inventai quelques-uns ; je les plaçai dans les interlignes tout le long d'*Orphée*. C'est sur un pareil manuscrit, accompagné de notes écrites aux endroits où les signes ne donnaient qu'une intelligence incomplète, que M. Gluck composa sa musique. J'en fis autant depuis pour *Alceste*. Cela est si vrai que le succès de celle d'*Orphée* ayant été indécis aux premières représentations, M. Gluck en rejetait la faute sur

moi... » Le silence gardé par le musicien confirmerait à lui seul la véracité de ces révélations publiques, dont la dernière dénote chez le néophyte un enthousiasme plutôt tiède. Mais, de plus, jusqu'au jour où il connut Calzabigi, Gluck n'avait fait que de la musique italienne et des opéras italiens selon la formule courante. Le doute apparaît donc inadmissible, et il ressort nettement de ces faits patents que le « réformateur de l'opéra » le devint par le plus grand des hasards et réforma d'abord sans conviction ; que, loin d'y être incité spontanément par son génie naturel, il accepta de soumettre celui-ci à une discipline assez servile, et adopta ces innovations à titre d'essai, tout disposé à y renoncer en cas de fiasco. On n'ose pas envisager les conséquences qu'eût entraînées la chute éventuelle d'*Orfeo ed Euridice* à Vienne en 1762, et, s'il est assurément probable que Gluck ait fini par devenir très sincèrement... gluckiste, comme la carrière lui réussit toujours brillamment, on ne saura jamais au juste quelle influence eut le succès sur la solidité de sa foi réformatrice et l'ardeur de son apostolat, ou quels amendements l'insuccès eût apportés peut-être à son *credo* esthétique. Ce qui est certain, c'est qu'il y fut converti sur le tard, tout près de la cinquantaine. Et cela est visible dans son œuvre. Un peu partout, on se heurte à des morceaux d'un évident « italianisme », pour la coupe et certains mélismes traditionnels ou le convenu des contrastes

de mouvement. La plupart de ses airs les plus fameux m'ont toujours produit une impression de ce genre, sans excepter « J'ai perdu mon Euridice » ; et il me semble bien qu'en ces endroits, sur le point spécial de la vérité d'expression *dramatique*, Gluck se montre généralement inférieur à Rameau. Alors, certes, en dépit de la sténographie calzabigienne, ses héros ne « déclament » plus du tout : l'action s'arrête, et ils chantent un air de concert. Que celui-ci soit à deux compartiments, comme « Caron t'appelle », ou bien morcelé d'oppositions disparates, comme « Divinités du Styx », cela ne change rien à la chose, ni surtout à l'effet. En réalité l'art théâtral de Gluck est un composé de trois éléments assez distincts, qui parfois apparaissent harmonieusement associés par la force du génie, parfois aussi alternent comme juxtaposés au gré d'une solidarité intermittente. Gluck fut un allemand pur-sang, qui reçut une éducation musicale italienne et fit de « l'opéra français ». Car c'est bien ce que nos voisins ont qualifié « *die franzœsiche Oper* », de quoi Calzabigi lui fournit la recette ; que celui-ci l'ait trouvée de soi-même, ou rapportée d'un séjour à Paris, comme un contemporain l'assure. Il en résulte quelquefois une espèce de mélange à la Meyerbeer dont le premier tableau d'*Alceste* nous offre un échantillon. Ses beautés n'empêchent qu'on ne soit obligé de le reconnaître inégal ; et il l'est surtout par le défaut de cette homogénéité de sentiment et

de style, de cette immuable justesse expressive de l'inspiration qu'on découvre dans la scène très analogue de *Castor et Pollux*, par exemple, où, rien qu'au regard de la « déclamation » tragique, la plainte de Télaïre, « Pâles flambeaux ! Tristes apprêts ! », induit à soupçonner pourquoi le grand air d'Alceste, « Grands Dieux ! du destin qui m'accable », détonne un tant soit peu en un pareil moment. Il est telles situations où la rondeur du *cantabile*, la carrure trop « musicale » de la phrase isolent un personnage du drame qui l'entoure et, malgré les velléités — parfois incontinentes — de sa *furia teutonica* s'évertuant de multiplier les antithèses dynamiques, cela arrive assez fréquemment chez Gluck. Enfin, toujours au point de vue « dramatique », le dommage est souvent plus profond. La mélodie de ces airs y traduit musicalement des « états d'âme » successifs mais abstraits, les variations d'une sensibilité humaine anonyme, et cela, précisément dans les situations où doit s'affirmer ou se trahir la personnalité propre de l'un ou l'autre des protagonistes. La musique alors, par une sorte de série d'instantanés consécutifs, exprime indistinctement l'essence élémentaire, intrinsèque, de sentiments communs à tout être animé, et estompe les caractères. C'est la tare de l'opéra « italien », et il semble que les méfaits en soient plus apparents dans les « airs dramatiques » du Chevalier, que dans les chants plus « déclamés » de

Rameau, dont l'expression est appropriée à la fois à la situation où ils agissent, aux sentiments généraux subséquents, et au caractère particulier de chacun des héros de la tragédie. Tout ceci, sans doute, demanderait à être vérifié au théâtre. M. Carré n'a que l'embarras du choix et, s'il voulait commencer par un chef-d'œuvre, quelle admirable restitution il nous pourrait octroyer d'*Hippolyte et Aricie !* Il serait intéressant de comparer le désespoir de Phèdre à celui d'Armide, l'angoisse de Thésée à celle d'Agamemnon, et aussi, certes, le trio des Parques du même ouvrage et les Champs-Elysées de *Castor et Pollux* aux scènes similaires d'*Orphée*. Enfin, il faudrait tout comparer. On s'apercevrait probablement que le « réformateur de l'opéra » n'y réforma pas grand'chose, du moins de ce qu'il annonçait. On reconnaîtrait peut-être que Gluck réforma tout au plus « l'opéra italien » d'alors par des emprunts à « l'opéra français » et l'opéra français par certains apports de l'opéra italien, en saupoudrant le tout du germanisme natif de son inspiration. Diversement appliqués et dosés, la combinaison de ces facteurs premiers donnerait assez pertinemment la formule générale de ce qui devint depuis « l'opéra » sans épithète, convenable autant à *l'Africaine*, *Sigurd* ou *Samson* qu'encore à *Tannhaeuser*. Et, en effet, il semble bien que telle fut la véritable et très fortuite « réforme » du Chevalier soufflé par Calzabigi ;

et elle apparaît tout autre que lui-même se l'imaginait. Dans la tragédie plus dramatiquement « déclamée » de « l'opéra français », il installa le lyrisme de la musique pure. A première vue, pour la géniale et désinvolte maîtrise des moyens, le « musicien » Gluck fait plutôt mauvaise figure entre Rameau et Mozart, et son évidente infériorité sous ce rapport peut égarer le jugement jusqu'à des appréciations superficielles dont, en ce qui me concerne, je rétracte avec joie l'injustice ou les erreurs. Son génie et son influence n'en demeurent pas moins d'ordre purement musical; son œuvre eut une portée immense et des plus fécondes dans l'évolution de l'harmonie. Certes, Gluck ne fut qu'un piètre polyphoniste, et c'est sans doute à quoi pensait Haendel en lui préférant « son cuisinier ». Son écriture lourde, gauche parfois, et leur rythme stéréotypé rendent ses accompagnements monotones. Comme la plupart des musiciens de mentalité « harmonique », et bon nombre de maîtres qui innovèrent dans ce domaine, — Couperin, Schubert, Weber, Chopin, — Gluck fut un « mélodiste », et lui ne fut guère que cela. Mais c'est l'harmonie dont elle émane et à elle inhérente qui confère à sa mélodie une puissance expressive inconnue jusque-là et qui nous émeut encore. On est frappé, chez Gluck, de l'abondance des accords de 7e diminuée, de l'usage assez familier de ceux de 6e augmentée, et on discerne bientôt leur connexion intime avec

la mélodie, leurs effets corrélatifs sur la structure neuve de celle-ci et la hardiesse des modulations passagères. Par là, et malgré la médiocrité de l'exécution polyphonique, Gluck rénova « musicalement » la mélodie. Même dans ses airs de coupe et d'allure italiennes, il la fait plus ample, plus libre ; ailleurs, plus profondément expressive, plus dramatisée ; mais toujours elle reste « lyrique ». Aussi cette mélodie n'est-elle pas étroitement liée au drame. Son lyrisme univoque n'est point gêné de pérégriner, et la même inspiration passe impunément d'une tragédie dans une autre, sans souci de la diversité des textes. S'il se sert des formes de danse, il les renouvelle, les transmue comme sublimées en musique pure. Le « menuet d'*Orphée* », avec sa célèbre « pantomime » en *trio*, constitue un mouvement de symphonie qui devance de bien loin son époque. La mélodie de la sonate et de la symphonie classiques, en sa si visible complexité gallo-italo-germaine, dérive surtout de la mélodie de Gluck. Entre Mozart et lui, des rencontres multiples et quasi-littérales attestent la filiation et, dans tels chœurs, en maintes pages dont presque tout le second acte d'*Orphée*, son romantisme harmonique atteint quelquefois jusqu'au delà de Beethoven. Enfin, en voulant « que l'Ouverture prévint les spectateurs sur le caractère de l'action qu'on allait mettre sous leurs yeux », Gluck créa le modèle de l'Ouverture beethovenienne, d'où devait résulter plus tard le « Poème symphonique »

de Liszt et ses conséquences pour l'évolution de la symphonie. Ces mérites seraient assurément suffisants pour illustrer un artiste et immortaliser un « musicien ». Quoiqu'ils diffèrent quelque peu de ceux qui lui valurent la renommée qu'il chercha et qu'on lui accorde, ils apparaissent les plus précieux, sinon peut-être les seuls certains, du Chevalier Gluck. Et ici encore, comme avec Wagner ou Monteverdi, il se trouve que c'est la « musique pure » qui doit de la reconnaissance à un « réformateur de l'opéra ».

Juillet 1904.

UNE INAUGURATION

Je n'en avais jamais vu. Quand j'arrivai, par un ciel cotonneux d'automne, au paisible et charmant jardinet que domine, en une égale et non moins gracieuse sérénité, la basilique dédiée à l'épouse de Clovis, la cérémonie était commencée. Une foule d'élite, — à en juger du moins par le nombre, — s'entassait dans un coin du square, assise ou grimpée sur les bancs de reps rouge de la maison Belloir et Cie. Dans l'allée latérale assignée, la Presse débordait sur les gazons ou les parterres et menaçait l'enceinte des « chaises réservées », défendue toutefois par un commissaire blond, mais visiblement dénué de la notion du silence et de l'immobilité. S'évertuant de lutter contre le bruit des voitures, les orateurs se succédèrent à une petite tribune garnie de velours cramoisi frangé d'or. Le président du Comité de souscription, V. d'Indy,

glorifia avec une émotion chaleureuse celui dont il est le plus illustre élève, et remit le monument à la ville de Paris. M. de Selves, qui représentait celle-ci, voulut bien confesser une incompétence musicale que quelques périodes redondantes eussent dissimulée à souhait et, parlant simplement de ce qu'il connut de Franck, rendit hommage à l'assiduité et à la conscience exemplaires du « membre du jury » pour les grands concours symphoniques municipaux. Obligé à moins de modestie de par ses fonctions, M. le Directeur des Beaux-Arts déclama d'une voix galopante et ponctua d'un geste dodu une apologie dont le lyrisme téméraire — à deux pas d'un Ministère trop bien informé — s'oublia jusqu'à célébrer « *les Béatitudes* opposant, au tableau des souffrances et des dégradations terrestres, l'idéal de vertu patiente et les promesses de félicité du Christ » ; à évoquer « dans l'oreille et le cœur » et à magnifier « un verset de Marie devant la Croix » ; à proclamer enfin que « des trouées lumineuses versent de toutes parts à torrents des effluves de tendresse et baignent la péroraison de l'œuvre d'une atmosphère Paradisiaque ». (Je l'ai lu imprimé avec un grand P.) M. Henri Marcel va se faire expulser.

Après cet imprudent fonctionnaire, vint le Directeur actuel de ce Conservatoire, dont l'indifférente Administration, — y compris et sans excepter M. Dubois lui-même, alors subalterne, — né-

gligea jadis d'assister aux obsèques d'un obscur professeur d'orgue en l'établissement, qui composait de la musique insensée et s'appelait César Franck. On doit le reconnaître : en cette posture délicate, M. Théodore Dubois se montra à la hauteur des circonstances ; d'aucuns insinuent même qu'il dépassa celle-ci de toute la longueur de son dernier *Concerto*, et confondit fâcheusement le courage avec le toupet. Mais il faut se défier des mauvaises langues. Choisi par le maître, dès 1858, « pour son organiste accompagnateur » à Sainte-Clotilde, M. Th. Dubois s'honora de n'avoir « pour ainsi dire jamais cessé de vivre avec lui » depuis, se trouvant être ainsi, « de tous les musiciens présents », le plus ancien collaborateur artistique de Franck. Il nous apprit la « profonde amitié » qu'il n'a « jamais cessé de vouer » à l'homme, — dont on m'a conté que l'affectueuse et prévoyante sollicitude tint à conserver son emploi au jeune Prix de Rome de 1861, et qui y réussit en assumant le service de l'absent jusqu'à son retour au petit orgue. Auprès du musicien, « pendant ces onze années d'intimité constante », M. Th. Dubois « a vu éclore ces œuvres religieuses qui tiennent une si grande place dans son œuvre totale » (*sic*) et il en fut « le premier accompagnateur ». Toujours dans le même temps, M. Dubois « a vu éclore ces grandes et superbes pièces d'orgue, d'un style si personnel, d'une écriture si moderne ». Franck lui faisait

« l'insigne faveur de les lui jouer, à lui, le premier », lui empruntant son aide « pour la registration des jeux » ; — et ce, parfois en compagnie peu banale. Un jour, divulgue M. Dubois, « nous n'étions que trois à la tribune : l'auteur, Liszt et moi humble ! » Cet « humble » enfin fut encore « un des premiers à qui Franck fit entendre les *Béatitudes*, ce chef-d'œuvre si pur, si noble... où les anges chantent si divinement et si séraphiquement ». Bref, « le bon et conciliant César Franck aimait » M. Dubois, et « il savait » que M. Dubois « lui rendait son amitié ».

Mais, avec ces touchants et « précieux souvenirs », M. Th. Dubois nous révéla bien d'autres choses. Il y a des gens qui se figurent que César Franck fut méconnu, voire dénigré, de son vivant, par les autorités hostiles de la rue Bergère. Eh bien ! ces gens-là se trompent. Ils sont égarés par des « insinuations peu bienveillantes ». Si « ce rare et génial talent » n'a pas été peut-être « également » prisé « de tous ses collègues » du Conservatoire, nul, au fond, n'y fut plus vénéré, plus aimé, et en particulier de M. Thomas, « alors Directeur », duquel M. Th. Dubois « affirme » que « la haute intelligence, le large esprit, appréciait hautement l'exceptionnelle valeur de César Franck ». On pourrait objecter qu'après la mort d'Elwart, en 1871, Franck eût pris très volontiers la classe d'harmonie vacante et antichambre habi-

tuelle d'une classe de composition future. Sans doute ; mais, si elle ne lui échut point, M. Th. Dubois y fut nommé et, dès l'année suivante, comme il s'agissait de remplacer Benoist, l'auteur de *Xavière* se précipitait dans le cabinet de « son maître, Ambroise Thomas » et déclarait : « Il n'y a qu'un artiste digne de la classe d'orgue au Conservatoire : c'est César Franck ! » L'auteur de *Mignon* prononçait noblement « ces seuls mots » décisifs : « C'est vrai ! » et Franck était élu. Evidemment, il y resta ; car c'est un poste de tout repos, qui ne mène guère à quelque autre et qu'on ne quitte généralement que pour le cimetière. Mais il y était si bien, tranquille et choyé de tous. Sans doute aussi, lorsqu'il postula pour une classe de composition, en 1881, ce fut Léo Delibes dont le génie bien connu l'emporta ; mais, comme le remarqua fort judicieusement M. Th. Dubois : « Quand un homme se distingue des autres par une personnalité supérieure très caractérisée et que, par son exemple et son enseignement, il bat en brèche certaines routines, est-il donc surprenant qu'il ne recueille pas immédiatement toutes les sympathies et toutes les admirations ? L'histoire humaine est là pour répondre. » Assurément. Et elle n'y manque pas, hélas ! Aussi, en 1890, « le père Franck » mourut à son orgue et, rien que parce que ses doigts l'ont touché, ce médiocre instrument en garde un peu de gloire dans un en-

droit où elle ne court pas les escaliers ni les corridors. Et on ne peut se tenir d'admirer les jeux de la destinée ou — comme dirait M. Henri Marcel — les desseins de la Providence qui voulut, à peine un an plus tard, qu'un nouveau deuil ouvrit à M. Th. Dubois la succession de Léo Delibes, le conduisant ainsi, par la filière traditionnelle et sûre, d'échelon en échelon bientôt jusqu'au rang suprême, afin que, parlant au nom du Conservatoire, la même voix émue pût apporter aujourd'hui à César Franck, avec le salut directorial et les regrets officiels, les souvenirs de son plus vieil ami.

Jusque-là, malgré les conversations, les fiacres et le blond commissaire, on entendait de temps en temps quelque chose. Le discours de M. Colonne se distingua des précédents en ce qu'on n'entendit plus rien du tout. Avec les airs penchés d'une onction respectueuse et câline, son éloquence se perdit dans sa barbe et dans son gilet. On sut depuis qu'il remémora avoir présenté « le premier » — lui aussi — les grandes œuvres du maître au public parisien. Sans doute, il y a bien longtemps ; les recettes d'alors étaient incertaines, les orchestres dispendieux et novices, et Franck éprouva tout le prix des répétitions indispensables. Mais qui refuserait de féliciter M. Colonne d'avoir fait mieux, autre part, que de parler de soi en préférant résolument, pour son programme d'ouverture, tout un

acte d'*Hulda* à quelque tranche à succès du *Crépuscule*? Ensuite on entra dans l'église soudain bondée, où la fleur de nos organistes interpréta pieusement — trop pieusement, peut-être, avec des registres ouatés, des timbres parfois trop perlés de quasi-mignardise, — quelques belles inspirations de celui dont on fêtait la mémoire. En somme, une cérémonie fort convenable, malgré l'absence du ministre *ad hoc* avantageusement lieutenancé du reste, comme on a vu, en la pseudo-cléricale occurrence. *Le Cri de Paris* fut sévère, mais peu juste, en la jugeant « bien douloureusement comique ». Sans doute, « on a laissé le père Franck courir le cachet de piano à trois francs l'heure durant toute sa vie, déjeuner d'un croissant dans une laiterie, douter de son génie magnifique... » et « il a toujours regretté de ne pouvoir prendre le train de Bayreuth ». Mais si, « pendant ce temps, dure aux artistes qui l'honorent, la République, — assure notre acrimonieux confrère, — pavoisait des cabots », on ne doit pas oublier pourtant que Franck n'attendit guère son ruban qu'une dizaine d'années de plus, quant à l'âge, qu'un couturier à la mode ou un chef de bureau, et deux de plus, quant à la date, que son plus ancien collaborateur et ami M. Th. Dubois, lequel d'ailleurs, un peu plus tôt, l'avait devancé du même laps déjà dans les palmes. Enfin, natif de Liège, après quatorze ans qu'il est mort, il obtient à Paris un monument

que Vienne mit plus d'un demi-siècle à se décider d'offrir à Beethoven. Il ne faut pas demander trop. En nous rappelant à la réalité si souvent cruelle de l'histoire, M. Dubois, le vieil ami philosophe, a parlé comme Salomon, sinon comme la Sagesse en personne.

On pourrait dire de Franck qu'il incarna le type du véritable artiste. Ce vilain monde où nous grouillons, il semble l'avoir traversé en pensant à autre chose, sans soupçonner ses vilenies ou ses concurrences, ignorant de ses vanités. Il courait le cachet sans amertume, usait des omnibus avec reconnaissance, en bénissant l'abri propice, et prompt à s'isoler dans son rêve. Plus que quiconque, il semble avoir créé pour soi seul, sans autre but qu'un idéal. Sa droiture, sa profonde bonté lui gagnaient l'estime ou l'amour des âmes analogues ; quand de l'admiration vint s'y mêler, il semble en avoir eu d'abord une joie un peu surprise. Peut-être qu'il n'avait pas songé que ce dût arriver ; peut-être, insoucieux de se comparer, ne se doutait-il pas qu'il avait du génie. La tout inconsciente modestie qu'apparaît celle de Franck est un état d'âme assez rare, auprès de quoi l'éventuelle beauté du plus noble orgueil, la victoire de la plus sublime « volonté de puissance » prendraient plutôt des airs de caricature. C'est de la Sur-Humanité bien au-delà de Zarathoustra, — mais qui a ses inconvénients quant on vit « sous l'œil des barbares ».

Si la sincérité suffit pour mériter le titre d'artiste, il advient assez fréquemment que ce soit tout au plus le simple talent qu'elle accompagne. Sincère quoi qu'il fasse et malgré soi-même, le génie se niche quelquefois dans des corps bien différents. Gluck était un parfait « arriviste ». Le père Franck le fut trop peu, et on ne saura jamais de combien de chefs-d'œuvre nous a privés l'ingrate vie qu'il accepta. En dépit de l'extraordinaire facilité, de l'incroyable maîtrise de lecture et d'exécution qu'il montra dès l'école, il a peu produit. Son évolution fut ininterrompue, mais lente. Dans ses premiers essais, déjà la génialité est manifeste. Son *Trio* en *fa dièze* (1841) réalise harmonieusement la forme cyclique retrouvée par Schubert et dont Liszt devait rénover la symphonie. C'est à l'auteur de la *Fantasia quasi Sonata* (1837) que Franck dédie son quatrième *Trio* (1842), où il semble avoir pressenti la mémorable *Sonate* (1853) du parrain qu'il choisissait à ses débuts. Mais ce bel effort eut des lendemains tardifs. Il fallut presque trente ans pour que Franck pût trouver le loisir de s'atteler à une œuvre de longue haleine, et *Ruth* (1845) ne se sépare de *Rédemption* (1872) que par un petit nombre de compositions secondaires. Né en 1822, Franck atteignait donc sa cinquantième année quand il lui fut enfin possible, comme il disait avec bonhomie, de « bien travailler pendant ses vacances ». Son œuvre presque entier, celui où il

développa librement et révéla son génie, est l'ouvrage de dix-huit trimestres. Cela donne la mesure de sa puissance créatrice.

Tout se tient dans l'art musical, et le génie le plus indépendant ne peut se soustraire aux influences du moment de l'évolution où il surgit. Mais il est certains grands artistes qui semblent plus spécialement prédestinés au rôle de facteurs « actifs » de cette évolution, à renouveler, en même temps que les ressources épuisées, la matière même de l'art sonore ; quelquefois, sans que la mort trop pressée, les vicissitudes ou le tourbillon de l'existence les laissent parachever leurs œuvres impatientes en une égale et absolue perfection. D'autres assimilent génialement les ressources nouvelles ou léguées de plus loin et diverses d'origine, paraissent les étendre par l'emploi qu'ils en font, et les épuisent à leur tour, y trouvant la substance de leur personnalité originale et les transmuant en chefs-d'œuvre accomplis. Comme Wagner, César Franck fut de ceux-ci. D'une sensibilité sœur de celle de Schubert, il procède avant tout de Liszt, puis de Bach. L'ascendant de Liszt, dont il fut quelque peu l'élève, est démontré par la dédicace du débutant, l'admiration et l'inaltérable amitié de l'homme. Son influence est évidente dans l'écriture pianistique et le style de la première époque. Elle ne demeura pas moins durable que profonde jusque dans les dernières productions de

Franck, et non pas seulement pour le contenu proprement *harmonique*, mais pour maints détails de la facture et de la variation ; au point que, — j'en ai réitéré souvent l'expérience, — en déchiffrant chez moi la *Fugue sur le nom de Bach* (1855), le *Prélude* (1863) et les *Variations* (1864) sur le thème de la cantate *Weinen*, *Klagen*, *Sorgen*, ou telles pièces des deux *Pèlerinages en Italie*, de jeunes artistes s'interrompaient pour s'écrier : « Mais c'est du Franck ! » Mais Franck n'était pas du bois dont on fait les épigones ou même, à l'occasion, des directeurs de conservatoire. En assimilant cette harmonie novatrice que, moins chargé de soucis, peut-être il eût inaugurée, en assouplissant pour elle l'armature d'acier trempé du contrepoint de Bach, il lui imprima la marque d'une originalité merveilleuse entre toutes, à la fois naïve et subtile, ardente et sereine, aussi ingénument passionnée que candide. Tout le génie de Franck est dans sa personnalité, qui se traduit musicalement par certains mélismes ondoyants de son inspiration mélodique, des cadences d'un impalpable chromatisme, une polyphonie exquise même dans le grandiose. Il n'est pas jusqu'à la « forme » qui, dans son œuvre, ne soit exclusivement le pur reflet de sa sensibilité, en son mélange parfois de gaucherie adorable et de solide ou audacieuse eurythmie. Idée, développement, structure constituent ici un tout indivisible, intégrale expression

de la personnalité la plus accusée. A cause même de cela, si, pour l'élévation de son caractère et sa fidélité à son art, l'homme est un admirable « exemple », le musicien pourrait devenir un « modèle » aussi dangereux que Wagner. Autant que celui-ci au théâtre, Franck, dans le domaine symphonique, fut un glorieux aboutissement, une synthèse définitive. Pour s'en être emparé, en avoir fait les siennes, son génie a épuisé les ressources de son temps et, après ses disciples immédiats, il ne reste plus grand'chose à glaner dans les champs où le maître a passé.

Vers le soir de sa vie, César Franck a créé quelques parfaits chefs-d'œuvre. Parmi les très grands artistes, les plus féconds n'en ont jamais produit beaucoup. Mais lui, qui sembla les improviser dans la hâte des dix années dernières, combien ne nous en eût-il pas laissé peut-être, exonéré de la besogne quotidienne, libéré des travaux forcés de l'existence ? Les plus sûrs chefs-d'œuvre de Franck sont dans sa musique instrumentale : les deux prodigieux triptyques pour le piano, cette *Sonate* de violon, unique en son œuvre et unique dans l'art tout entier, le *Quatuor* et le *Quintette*, les trois *Chorals* d'orgue. Tout cela est incomparable, suprême. Il y en a d'autres presque aussi complets, tous de pensée forte et de grâce enthousiaste, la *Symphonie* et les *Variations* orchestrales, certaines pages de *Psyché* et aussi, surtout peut-

être d'*Hulda*. Mais nous n'avons pas tout. Car si l'épanouissement de son génie fut gêné par les contingences, il paraît trop probable que Franck n'a pas été moins contrarié dans son œuvre. Certes, *les Béatitudes* sont une belle chose, encore qu'un peu monotone et parfois lourde d'inspiration, de style et de forme ; mais *Hulda*, musicalement supérieure à tous égards, atteste combien il fut déplorable que Franck n'ait pu s'essayer plus tôt au théâtre. L'administration de notre Opéra aurait une belle occasion de s'associer dignement à la glorification du maître, en montant cet ouvrage qui, sans doute, aurait du succès ; car, on l'ignore peut-être en haut lieu, il contient le plus délicieux ballet qu'on ait écrit. Mais Franck était organiste et peu relationné ; il composa donc de la musique religieuse, puis des oratorios sur des poèmes pavés de bonnes intentions. Qu'il ait été croyant sincère et fervent catholique, cela ne peut guère compter pour une raison musicale. L'impie Berlioz a fait un *Requiem* ; le luthérien Schumann, une *Messe*. Il semble bien qu'on se soit plu et qu'on se plaise encore un peu trop à confiner l'artiste dans sa foi. De quelque confession qu'elle s'affuble ou se pare, la beauté, par essence, est païenne. Le temple de l'Art est peuplé d'idoles radieuses. On y adore Apollon et Dionysos ; on y vénère Orphée avec Jésus ; Istar, Freya, Vénus avec Marie ; on y rencontre Armide et Kundry auprès

de Ruth. Le jour où elle chanta Psyché, l'élue devinée du sensuel Eros, l'âme pure de Franck, amoureuse de beauté, s'est peut-être chantée soi-même.

Décembre 1904.

TRISTAN ET ISOLDE

Ce fut dans l'été de 1857 que Wagner décida d'interrompre la composition de sa tétralogie pour commencer *Tristan*, qu'il termina en 1859. Acculé par son traité à l'échéance extrême de la prochaine Saint-Sylvestre, notre Opéra subventionné nous offre donc cet ouvrage quarante-cinq années juste après son achèvement ; il nous le donne après M. Cortot, après les représentations, modèles à bien des égards, de Charles Lamoureux, après que des actes entiers furent ressassés, que les fragments les plus célèbres ont traîné dans tous nos concerts ; — et il nous prépara à ce sensationnel événement par une reprise de *la Favorite*. Tout cela semble si naturel que l'idée d'en être surpris paraîtrait saugrenue à quiconque. On serait plutôt même enclin à s'étonner que cet établissement paradoxal ait finit par réaliser tant bien que

mal un projet si téméraire. A la vérité, notre Opéra aurait bien des raisons à invoquer pour son excuse. Avant que son œuvre d'Allemand fût acceptée par sa propre patrie, Wagner dut attendre six ans et, pour l'imposer à Munich, en 1865, il fallut l'ordre d'un roi dont le monde, peut-être, autant que le trône, était indigne, et qu'on proclama fou. A Carlsruhe d'abord, puis à Vienne, *Tristan* avait été simplement certifié « inexécutable » à l'unanimité des compétences musico-théâtrales. Sans doute, même chez nous, le grand public et les orchestres ont fait quelques progrès depuis, mais notre Opéra national n'a jamais laissé péremptoirement soupçonner qu'il en eût connaissance. Au milieu de notre art et spécialement de notre musique, il reste seul — avec son escalier, son Meyerbeer et son Donizetti, et redouta toujours la méningite. Une sage lenteur présida à la naturalisation circonspecte de l'œuvre wagnérien, sans que nous fussent dissimulés le formidable labeur inhérent à chaque effort et les difficultés surmontées, avec la plus candide admiration de soi-même qui se soit épandue parmi les interviews. Arrivé à *Tristan*, notre Opéra y mit un supplément de réflexion et on ne saurait guère l'en blâmer sans injustice. De toutes les productions de Wagner, c'est la plus rarement jouée chez nos voisins comme ailleurs, et, où que ce soit, celle dont l'interprétation échappe le plus rarement à quelque critique.

S'y essayant à son tour, et à peu près le dernier, notre Opéra avait le droit de profiter des expériences d'autrui. Je ne sais s'il y songea ; en tout cas, étant bien connues les habitudes de la maison, ce qu'il nous servit ne pouvait manquer d'être original. Mais si cela le fut, en effet, le plus impitoyable censeur eût dû s'incliner devant l'évidence d'une bonne volonté qui en devient touchante.

Du trou du souffleur aux nuages dentelés des frises, du metteur en scène au plus humble figurant, en passant par le machiniste et le décorateur, cette bonne volonté de notre Opéra éclate, crève les yeux, désarme. Chacun sait combien la substitution du philtre d'amour au breuvage de mort peut comporter d'obscurité pour un auditeur inaverti. M. Gailhard n'eut pas de peine à s'en apercevoir aux répétitions, nous assurent les journalistes informés, mais il réussit vite à remédier à cette ambiguïté du poëme, par le secours d'une « mimique intelligente » accompagnée de certaines précautions. Les deux flacons sont dissemblables : l'un, en cristal aussi noir qu'il convient, est celui choisi par Isolde ; l'autre apparaît de métal argenté. Et quand Brangaine, d'abord au désespoir puis inspirée soudain, s'avance triomphante en brandissant le second récipient, le montre à toute la salle, avec des gestes dont : « Vous voyez bien ! C'est celui-là ! Il n'y a pas d'erreur ! » traduirait peut-être un peu strictement l'éloquence

expansive, le plus obtus des spectateurs ne pourrait dénier que cette « mimique intelligente » ne soit, à tout le moins, surabondamment intelligible. Chacun n'ignore pas non plus que, si M. Alvarez a une jolie voix, le tragédien, chez lui, n'est pas toujours à la hauteur du ténor. Il s'évertua, cette fois, de s'y hisser, élevant à une véritable abnégation le souci de se conformer sans murmure aux prescriptions du dramaturge, — à celles, du moins, bien clairement spécifiées. Certes, après son colloque avec Brangaine messagère, pendant la riposte insultante de Kurwenal et des matelots, on éprouva quelque courte inquiétude en regardant Tristan s'en aller tranquillement faire un petit tour dans les praticables du navire et regarder la mer et les poissons par un sabord. Mais, plus loin, le livret nettement explicite lui enjoignant de « tendre son épée » à la vindicative Isolde, l'excellent artiste n'hésita pas à tenir, par le beau milieu du fourreau, ledit glaive à bras tendu durant dix-sept bouts non-rimés de feu Ernst, et trente-trois mesures de mélos, jusqu'à ce qu'un compatissant : « Garde ton fer... » de son interlocutrice l'autorisât à reposer son arme, pour la raccrocher bientôt discrètement à son flanc. Accoutumé à de plus nobles emplois, M. Delmas se pénétra du loyalisme et de la native rudesse du fidèle Kurwenal au point de lui prêter la tête et les moustaches d'un vieux grognard de la Grande

Armée, et, si les malheurs du roi Marke, trop vivement ressentis, ont induit quelquefois M. Gresse en des gémissements trop piteux, l'unique cause en fut l'excès d'un zèle assurément méritoire. Enfin, touchant maints détails décoratifs de la mise en scène, l'inéluctable bonne volonté ne s'attesta pas moins flagrante. Les tapisseries drapées sur le vaisseau se bigarraient d'un très suffisant byzantino-carolingien. Sans doute, dans la forêt du second acte, l'indispensable banc de pierre sculptée étalait, sous la nuit d'étoiles, des oves et des accoudoirs en consoles d'une imprescriptible renaissance, mais le burg d'Isolde se dressait à côté selon le roman le plus pur. Sans doute aussi, épauleté d'orfèvrerie et ceinturonné de vermeil, l'inopiné roi Marke revint de sa chasse nocturne en robe de velours aile-de-corbeau superbe, qu'il conserva pour naviguer de Cornouailles en Bretagne ; les verts et l'azur des manteaux, braies ou toges de M. Alvarez atteignirent parfois au mélange adultère, et M^lle^ Grandjean, — qui, opiniâtrement soie et gaze, voyage en bleu céleste, aime en immaculé blanc et meurt dans la déliquescence opaline d'un laiteux lilas, — n'atténua que modérément peut-être l'anachronisme du corset. Mais que notre Opéra ait fait tout son possible, nul ne le méconnaîtrait sans parti pris aveugle et, en somme, il y a en Allemagne un tas de petites villes de province, et même des centres importants, où *Tristan*

ne fut jamais l'objet d'une sollicitude plus avisée.

La pierre d'achoppement des remarquables artistes de notre Académie Nationale de Musique est une volubilité mimique et gesticulatrice, qui semble jongler, comme si ce fût un fétu, avec le pavé des meilleures intentions. Mlle Grandjean se révéla presque parfaite au début et, au demeurant, toujours plutôt supérieure à la moyenne des Isoldes passées ou récentes. Mais qui donc lui souffla, pour trépasser d'amour, de copier, du balancement de ses bras écartés, l'agonie d'une toupie hollandaise? M. Alvarez possède un organe claironnant qui ignore la fatigue et supporte le rôle écrasant sans broncher d'une double croche, mais, encore qu'il ne remue guère sans quelque majesté infuse, il possède aussi des jambes impatientes, qui l'empêchent de rester en place, et des mains qu'on dirait toujours prêtes à envoyer des baisers ou à prendre une leçon de natation. M. Delmas grimpe sa corpulence sur un petit bastion pour voir « la nef » signalée, exulte en découvrant sa voile attendue, et tourne aussitôt prestement le dos à la mer, sans plus s'occuper de Tristan plein d'angoisse, pour lancer ses « Hei-ha! » au public avec des moulinets allègres. D'une façon générale, au surplus, les gens agités qui se démènent sur les planches de notre Opéra affectent envers ledit public une obséquiosité indulgente, où paraît se trahir un sentiment peu convaincu de la perspicacité de leur

auditoire. Obstinés, ils s'adressent à lui, l'interpellent de regards entendus, en font le témoin de leurs dires et le confident de leurs apartés ; ils soulignent et insistent avec une bienveillance inépuisable. Il en résulte habituellement une irrésistible impression de Guignol pompeux qui ne fit pas défaut non plus à la représentation de *Tristan*, et où Mlle Rose Féart se sut naïvement distinguer.

Mais est-il bien certain qu'on en doive accuser, dans l'espèce, exclusivement ces très consciencieux interprètes ? Si on en avait ouï les discours, on pourrait estimer complice l'invraisemblable traduction dont le seul M. Gresse eut le courage de nous laisser saisir quelques lambeaux de petit-nègre. Mais, outre que, même entendant les mots, nul Français n'y eût rien pu comprendre, peut-être le texte original allemand ne perd-il pas grand'chose à l'aventure. Il y a dans *Tristan* une admirable musique et une légende savoureuse délayée gauchement parmi tout le fatras d'une pharmacopée métaphysico-romantique. Du drame humain de passion, de mensonge et de sang qui se joue entre ces créatures, le poète ne nous livre que le décor badigeonné de pathos ; il n'y trouva qu'un prétexte à déclamations amphigouriques. Ses pantins ne ratent pas plus le beau geste que Ruy Blas ou Hernani ; le panache de d'Artagnan s'effiloche dans le brouillard de Schopenhauer. En vérité, Wagner aurait mieux fait de réserver le monopole de ses

pensers au papier à musique. Si celle de *Tristan* est vraiment « la servante du drame », celui-ci ne saurait priser assez haut ses services, car, privé de leur digression, il serait bien incapable de se faire écouter sans rire. Mais Wagner se leurrait soi-même par l'auto-suggestion du génie. Ce drame pantelant d'amour, il venait de le vivre à Zurich ; du moins il avait cru le vivre, car peut-être le génie ne vit-il réellement que son art. L'illusion de l'homme nous valut le chef-d'œuvre du musicien. Et son rêve débordait le cadre du vieux fabliau. La « Nuit auguste », la « Mort souveraine », le « morne Jour », les puérilités ou divagations du verbe, tout cela, au fond, n'est que vain remplissage. Qu'on en comprenne ou non les paroles est oiseux ; il ne faut pas les entendre. Tandis que leur galimatias se déroule, l'œuvre sonore, — désir, extase ou plainte, — est toute entière un long chant d'amour où cherche à s'exprimer ce qu'aucun être humain n'exprima jamais par des phrases. La légende même et ses héros importent bien peu à Wagner ; c'est son amour qu'il crie, sous leurs incohérences, dans la clameur de sa « mélodie infinie ».

C'est son amour qu'il veut crier, et c'est son génie qu'il déploie. L'activité du génie est chose mystérieuse, qui crée inconsciemment ainsi une beauté indifférente à sa cause. Dans l'ivresse de l'inspiration créatrice, alors qu'il se sentait « enfin redevenu musicien », Wagner songeait-il bien

souvent à Mathilde Wesendonck ? Evoquait-il parfois l'image adorée de l'absente ? Qui sait ? Peut-être. Mais sa musique paraît se soucier si peu du drame qu'elle commente que, loin de le suivre ou le servir, à chaque pas elle l'arrête. Dramatiquement parlant, les trente mesures d'orchestre à l'entrée de Tristan dans la tente d'Isolde constituent une indiscutable « ritournelle ». Un peu partout, l'arabesque du mélos coupe inopportunément le dialogue ou retarde les répliques. Motif à polyphonie merveilleuse, d'interminables palabres, épanchements ou soliloques interrompent l'action, isolent un personnage du milieu qui l'assiste, et on conçoit volontiers l'embarras éventuel des acteurs à quoi savoir faire de leur individu. Dans l'immense duo du second acte, la gêne est moins sensible, car ils ne sont que deux, et ils sont seuls. Mais essayez donc, à plusieurs, de contempler ensemble une femme expirer d'amour en chantant un morceau de six pages, pendant lesquelles il vous faudra manifester, sans mot dire ou membre bouger, à la fois une « émotion profonde » et un « air consterné ». Ça n'est pas très commode, au moins sans quelque ridicule, et on en est porté à pardonner beaucoup à notre Opéra de l'avoir démontré mieux qu'un autre pour l'enseignement qui s'en dégage irrécusable. *Tristan* est l'œuvre maîtresse du *musicien* Wagner. C'est le défi de son génie au temps. Il eût pu disparaître après sans craindre

l'oubli ou diminuer sa gloire. Mais ce type idéal du « drame wagnérien », de l'aveu même du réformateur, ce modèle de « l'œuvre d'art de l'avenir » apparaît quasiment impossible au théâtre. S'il y assomme les dévots de l'opéra conventionnel, son poème ahurit, lasse ou blesse les réceptivités plus exigeantes. Nous savons, depuis *Pelléas*, que la vraie vie n'est pas forcément incompatible avec la scène lyrique ; qu'un drame poignant y peut s'enrober de quelque symbole et s'atourner de romantisme, sans cesser d'être humain. Nous y vîmes une action simple emplir une soirée sans chevilles, des amants s'énoncer sans boursouflure, s'aimer sans philtre et sans charades, et mourir sans grandiloquence. Le pathos de *Tristan* vient trop tard ; si tard, qu'il semble aujourd'hui à sa place adéquate en notre Opéra toulousain. Souhaitons malgré tout qu'il y dure. Il y a pis dans les livrets du répertoire. Mais qu'on nous rende aussi sa musique immortelle au concert, à la faveur de l'incompréhensible traduction, sans l'obsession du geste faux, des simagrées fatalement baroques issues du simulacre alambiqué de drame. Que même on y supprime, avec les voix, toute parole ; qu'on en fasse une symphonie. Et ce sera le vrai *Tristan*.

Janvier 1905.

LA LÉGENDE DE SAINTE ÉLISABETH

Il est précieux, encore que trop souvent ardu, de définir les mots. Si ce qu'on nomme le génie, chez l'artiste, implique une inconsciente et divinatrice intuition, qui déchiffre spontanément la nature et dévoile peu à peu les harmonieux secrets de ses synthèses, il faut sans doute plus de génie pour être un Manet que pour avoir été Raphaël. Ce qui semble probable, en tous cas, c'est que ce ne sont pas toujours les génies les plus rares qui produisent les chefs-d'œuvre parfaits. Pour la maîtrise intégrale, un Debussy est une exception, peut-être unique, dans la lignée des novateurs. François Liszt fut mieux qu'un précurseur, et, si on reconnaît aujourd'hui avec stupéfaction, dans son œuvre longtemps méconnu, le modèle ou le germe de tout ce qui restera de la musique qui suivit, on y rencontre aussi des

beautés dignes d'une admiration intrinsèque et la plus haute. A cet homme comblé des dons innés les plus extraordinaires, qui fut enfant-prodige et renouvela comme en se jouant la virtuosité de son temps, qui attendit presque la quarantaine pour composer et dicta soudain le programme de l'art de toute une époque, il n'a manqué, pour être à tous égards le plus grand musicien du dernier siècle, que peut-être, vers les vingt-cinq ans, de glisser sur quelque peau d'orange et de se briser un poignet. Non pas que le pianiste ait causé un bien réel dommage au créateur, sinon certes pour la renommée de celui-ci et son succès immédiat. Ce n'est guère que dans ce que Liszt écrivit pour son instrument qu'on peut découvrir parfois les traces d'une tare de cette espèce. Mais le virtuose acclamé des foules, adulé des souverains et des princes, choyé dans tous les mondes, connut trop tard et trop peu l'isolement nécessaire à l'éclosion de l'œuvre d'art. Il lui manqua peut-être encore d'avoir été moins séduisant, moins sensible et moins généreux. Dans son européenne existence de passions, de triomphes, de dévouement et d'apostolat, on peut douter que Liszt ait jamais éprouvé, avec l'obscur détachement des êtres, la durable quiétude exigée par la genèse du chef-d'œuvre complet. L'amour pour Wagner n'était qu'un prétexte à *Tristan*. L'hyperbole effrénée de ses lettres à Mathilde trahit, — bien mieux, étale — une sorte de

furie sereine, une implacable indifférence à tout ce qui n'est pas lui, son génie, ses projets, son effort. Liszt eut un cœur trop humain, et rien que ce soit d'afférent à la chose ou au mot ne lui fut étranger. Il y compatit même à l'excès, sans réserve et de toutes les manières. Après y avoir prodigué une jeunesse ardente, son bonheur passager ou ses tristesses ne se ternirent jamais de quelque égoïsme. Il servait la gloire des autres avant la sienne et, jusqu'au dernier jour, il semble n'avoir pensé à soi que quand ceux qu'il aimait lui en laissaient le loisir. Son œuvre en a souffert, sans doute, car ils étaient nombreux, et l'amitié de Liszt était fidèle autant qu'infatigable. Enfin, avec trop d'affections ou d'accointances, peut-être aussi ce grand artiste eut-il trop de patries, trop de foyers, de domiciles, d'adresses simultanées ou successives. L'habitat coutumier de ses dieux lares était sa malle de voyageur ; il y traîna son œuvre à côté d'eux, en poste ou en wagon, de Paris à Weimar, à Rome, à Budapest, à Vienne, et un peu partout. Car, où Liszt n'alla-t-il point, accueilli avec transport ou respect, hôte éphémère ou familier de l'auberge, du palais ou du cloître ? Si les créations de l'artiste ont supporté peut-être, çà et là, quelque contre-coup des multiples et divers soucis de l'homme, on s'étonne plutôt que le méfait n'en ait pas été pire, et que ce nomade impénitent ait réussi la possibilité matérielle d'une fécondité aussi merveilleuse en

ses résultats. Non moins que le contenu spécifique de son œuvre, sa date, le moment et les conditions où il fut élaboré attestent l'admirable génie du musicien. Il y avait peut-être en Liszt la matière divine d'un Gœthe musical, de qui la vie, néfaste autant quelquefois par ses faveurs que pour son inclémence, nous déroba l'épanouissement suprême dans l'absolue perfection des chefs-d'œuvre.

Il y a pas mal d'incomparable parmi ce qui nous reste, et il n'y est rien qui ne soit ou n'ait été précieux. *La Légende de Sainte Elisabeth* en apporte une preuve nouvelle. L'intuition géniale de Liszt a tout rénové dans l'art sonore. Il libéra l'harmonie et les formes instrumentales, réalisa la symphonie cyclique et, tandis que Mendelssohn épuisait un métier pédant à parodier Mozart et Bach, Liszt sut, dans ses *Messes* et ailleurs, affranchir et transfigurer la « musique religieuse », en y introduisant, avec l'usage des thèmes du plain-chant liturgique et le *leitmotiv* issu de leur développement musical, une entière et souvent audacieuse liberté de style et de polyphonie ; enfin, il créa le type de l'oratorio moderne et en suggéra tous les genres. Si *les Béatitudes* dérivent manifestement de *Christus*, *Elisabeth* pourrait passer, à plus d'un titre, pour une ébauche abandonnée de *Parsifal*. Non seulement la coupe du drame, la nature et l'expression des sentiments y distribués incitent au parallèle, mais maintes curieuses ana-

logies de détail, annonçant nettement, entre autres, la marche funèbre de Titurel et certains chœurs du Graal. Il subsiste toutefois des différences profondes, dont d'essentielles et peut-être significatives. Comme l'amour autre part, mystère, tabernacle et liturgie ne sont que prétexte à *Parsifal* ; le musicien se contente d'en exploiter le caractère décoratif ou sacré au service de sa propre et dominatrice inspiration. Il semble que Liszt ait soumis la sienne à sa foi. La composition intermittente d'*Elisabeth* se place entre 1858 et 1862, et, venant juste après le brio, la fougue et les témérités des *Poèmes symphoniques*, l'œuvre surprend par l'apaisement subit de la pensée et la simplicité des moyens employés. C'est que l'artiste y conçut moins une tragédie vécue qu'une idéalisation mystique de sa sainte héroïne, une prière autant qu'une apothéose ; si passionnée que soit sa ferveur, elle demeure pieuse, s'interdit tout effet profane au prix même de quelque monotonie, et emprunte son langage aux hymnes de son culte. Une telle sérénité est peut-être assez loin de nous pour décevoir un tant soit peu notre névrose, à l'audition tardive d'un ouvrage ancien déjà de près d'un demi-siècle, et il nous est bien difficile aujourd'hui de décider si, comme ailleurs le cœur de l'homme, la foi du chrétien n'a pas induit parfois ici l'artiste à une abnégation excessive. Encore qu'on eût excusé quelques coupures, il faut louer hautement M. Cor-

tot d'avoir voulu révéler, dans son intégrité, cette œuvre qui fut novatrice à bien des égards, et où, en dépit de son austérité volontaire, un art libéré garde une beauté purement musicale souvent exquise ou grandiose et marquée d'une indélébile originalité.

Mars 1905.

PELLÉAS ET MÉLISANDE

Après une série assez monotone de succès d'étoiles en vedette et d'insuccès d'estime, notre Opéra-Comique enfin nous a rendu *Pelléas*. Il en retirera sans doute autant de profit que d'honneur, car le chef-d'œuvre y a retrouvé la cohorte de ses fidèles, mais grossie d'enthousiastes adeptes, et ce fut un triomphe comme onques peut-être on n'en vécut. Ce n'était pas mon tour de rubrique, et le *Mercure* ne pouvait pas se taire un mois durant à propos de la sensationnelle « reprise » annoncée. J'avais donc ourdi l'ambitieux dessein d'en exploiter l'actualité, si possible à une autre place, pour étudier par le menu l'essence et la portée d'un art qui, au rebours d'un devancier illustre et centenaire, divulgue irrécusablement « le plus musicien des musiciens » passés, présents et peut-être imaginables. Eu égard à la matière auscultée, et du

plus médiocre praticien, l'expérience eût pu ne paraître pas dépourvue de quelque intérêt. Je n'en dissimulerai pas plus mon présomptueux espoir que les joies qu'il me promettait et me réserve. L'analyse est une jouissance aiguë et complexe à quoi on ne renonce guère après qu'on y goûta. Ce n'est pas moi qui en dirai du mal. Il semble que, par elle, en même temps qu'on pénètre le mystère de l'œuvre d'art, on en possède à la fois la beauté toute nue et l'âme. Le chef-d'œuvre y grandit autant de l'ombre qu'elle étale que des horizons inconnus révélés par sa cime. On en contemple de merveilleux du haut de *Pelléas* ; on n'en mesura jamais d'aussi lointains. Nulle tentation ne m'apparut si belle, et j'étais en train d'y céder quand le soir attendu vint m'interrompre. Eh bien ! je recommencerai peut-être un autre jour, mais plus tard. Aujourd'hui, j'ai revu le monstre, et j'en sors avec ma part de la fièvre qui transportait toute une foule, des sanglots ravalés qui convulsaient les gorges et enrouaient les acclamations. En ces moments, et longtemps sous leur souvenir, c'est une espèce d'envoûtement qu'on subit ; on ne sait que vibrer comme les cordes tendues à se rompre d'une harpe magique, et tout le reste indiffère. On en ricanerait avec une inégalable brutalité. La violence de l'émotion, néanmoins, n'est pas fatalement et toujours d'ordre exclusivement pathologique, ainsi que Gœthe en avait peur. Ici surtout, la puissance de l'effet est

inséparable de la qualité de la cause ; mais cette qualité est telle que sans un effort douloureux ou inepte, on n'en saurait dissocier les éléments enchevêtrés dans l'intégrale impression qu'elle suscite, immédiate et non moins profonde. De cette musique libérée, ravie par le génie aux radieux secrets du phénomène sonore, une force émanée tout droit de la nature agit et s'impose incoërcible. Dans un drame simple et déchirant, des cœurs d'enfants cruels, égoïstes et doux palpitent ou saignent, brisés sous l'aveugle étreinte de la vie, de la vraie, âpre, humaine vie. Où que ce soit, rien de factice, de convenu spécieux, aucune ficelle en cette pure et double création d'un art également suprême. Aussi ne songe-t-on guère à celui-ci, voire pour l'admirer, tandis qu'il vous point, haletant ; on n'y pense pas plus qu'en face de Lear hurlant à la mort comme un vieux chien rageur, pendant que son cœur de père agonise ; pas plus que devant Œdipe acharné pour sa perte à vaincre un second Sphinx, à percer l'énigme implacable et celle, cette fois, de sa destinée. C'est une communion directe de la vie avec la vie. Et cependant, c'est l'art, et l'art seul, ici, qui fascine ou terrasse ; ici aussi bien que partout ailleurs peut-être, aussi bien qu'au spectacle éternel et indifférent des choses. Nietzsche estimait que « l'existence du monde ne peut se justifier qu'en tant que phénomène esthétique », et l'excuse est plausible, assurément, d'un obscur et

« tout puissant caprice ». L'acte de ces inconscients créateurs de vie est pareil au geste divin du démiurge. Et encore ! Des Dieux, et quoi que le mot désigne au pluriel ou au singulier, lequel, paré de ce vocable, a su créer jamais une telle réalité idéale et vivante, atroce et sublime, où l'horrible est beau malgré qu'on en ait? Nietzsche oubliait son prochain : dans l'insondable jeu de notre tesson d'univers, c'est nous la tare inesthétique. La tragédie de l'âme humaine se déroule derrière un paravent quotidien de ridicule ou de sottise, d'habitudes ou de préjugés. C'est là que le génie la découvre et la montre, et il arrive trop souvent que nos yeux accoutumés au mensonge n'y reconnaissent point la vie tout d'abord. Au milieu du carnaval assez puéril des inanités traditionnelles à la scène, le triomphe éclatant de *Pelléas* en prend une signification plus haute. C'est la victoire de l'art sur les singeries mercantiles, de la nature sur la routine et les trucs. L'événement est rare et presque inespéré que, sans séparer ici le son et la parole, un public de théâtre ait éprouvé une émotion spontanée unanime aussi forte, et il n'est pas moins remarquable d'avoir à constater une culture et un affranchissement si prompts de la sensibilité musicale, ouverte aux conquêtes naturelles les plus audacieuses, aux nuances les plus délicates de l'expression sonore, entendant soudain la langue la plus hardie et la plus sûre, la plus subtile et la plus in-

génue, la plus profonde et la plus harmonieuse qu'ait jamais parlée le génie. *Pelléas* attendit dix années dans l'ombre avant de couper la musique en deux époques. Désormais, entre hier et demain, le fossé est infranchissable. Celui qui l'a creusé mène l'ardente armée de l'avenir, et il marche bien loin en avant de ceux qui le suivent à l'assaut fécond qu'il conduit sans tourner la tête, comme isolé dans son rêve d'inaccessible beauté.

Mai 1905.

ARMIDE

Je m'étais demandé souvent pour quelles raisons ténébreuses *Armide* était la plus rarement jouée des tragédies lyriques du Chevalier Gluck, celle dont la reprise semblait intimider longtemps les plus téméraires, et celle aussi qui, le plus tôt, abandonnait l'affiche. La représentation subventionnée me parut éclairer de façon assez imprévue ces obscurités troublantes. Il faut bien l'avouer, l'impression qu'on y reçoit d'*Armide* exécutée appartient à ce genre de choses de quoi on ne regrette pas plus la fin qu'on ne souhaiterait le retour et que notre parisienne irrévérence énonce éloquemment... « une barbe », si j'ose ainsi m'exprimer en toute et sacrilège franchise. Il serait assez délicat de doser la part de responsabilité de notre incommensurable Opéra dans la circonstance. Assurément, elle n'est point mince, mais, au surplus, traditionnelle,

— et combien inconsciente ! D'ailleurs, aux pavots éventuels, l'inexorable bonne volonté qui s'évertue audit endroit sait agréablement mêler la cocasserie de ses pavés. Elle y empressa toujours une obstinée sollicitude et en possède aujourd'hui manifestement l'art suprême. On en eut, cette fois, largement pour son argent ; mais, si la diversion fut çà et là plutôt ahurissante, elle apparut trop fréquemment la bienvenue au prix de l'assoupissement envahisseur. Gluck eut une idée bien malheureuse, le jour où, pour faire la pige à Lully, il résolut de remusiquer à son tour, et sans y rien changer, le piètre livret du dénommé Quinault. Cette *Armide* offre peut-être à un compositeur l'intrigue la plus nulle, la plus assommante et le poème le plus niais qu'on ait jamais mirlitonnés sous la perruque du Grand Siècle, et ce fatras enfantin est le plus maladroit du monde. Le drame insipide s'émiette en une succession de fastidieux épisodes, occasions voulues de chœurs, de ballets, de tableaux pompeux ou féeriques, prétextes tentants à romances, grands airs et toute la lyre du *bel canto*. Le Réformateur sexagénaire y paraît avoir succombé, avec une joie secrète, à des séductions qui lui remémoraient sa jeunesse italique. C'est « l'opéra » impénitent dans toute sa candeur. A peine, en quelques courts passages, si on peut reconnaître un vague souvenir des préceptes calzabigiens dans cette kyrielle d'« airs de concerts » dégoisés l'un après l'autre au nez du public. En-

core qu'il en soit de charmants, surtout parmi les moins célèbres, la plupart induisent à penser que l'âge ne fut par sans exercer ici une assez curieuse influence sur l'inspiration du musicien. En aucun autre de ses précédents ouvrages, celle-ci ne se montre à la fois aussi impersonnelle et plus nettement « classique ». L'écriture plus sûre, sinon plus libre, y semble parachever l'intime et désormais homogène amalgame italo-gallo-germain, et définitivement fixer le type fondamental de la langue employée par nos voisins teutons à leur plus glorieuse épopée sonore. Dans les ballets dansés ou chantés, Gluck en atteint la perfection d'un art exquis souvent de verve autant que de grâce apollinienne ; mais pour bon nombre des « airs » prodigués dans *Armide*, le lyrisme se fige au panneau des forme stéréotypées, et les discours galants, courroucés, solennels, aussi bien que les voix amoureuses, égrènent tout bonnement le docte ou falot chapelet d'un andantino de sonate. Les excellents artistes de notre Académie Nationale de Musique collaborent à l'obsession somnifère avec une unanimité la plus remarquable. On croirait, par instants, assister à quelque séance pseudo-didactique des concours de notre Conservatoire. Chacun défile à l'envi devant le trou du souffleur, ou lance de plus loin, par-dessus la rampe, aimables sourires, ronds de bras ou de bouche et regards complaisants au jury abonné : la plus humble

comparse se trémousse à faire un sort aux moindres mesures distillées par un organe inconsidérément condamné à la modestie d'utilités accidentelles ; des talents plus équitablement appréciés lambinent langoureusement sur la gamme alambiquée des nuances. L'ensemble est d'un flasque mortel.

Heureusement qu'on ne peut jamais s'ennuyer tout à fait dans un fauteuil de notre Opéra. La mise en scène, qui nous vint de Toulouse et qui lui vint évidemment d'un Ciel miséricordieux aux simples de la première Béatitude (*Math.*, v, 3), se distingua une fois de plus par l'originalité de son zèle. Il y a quelque chose de touchant dans les vagues aspirations esthétiques dont la bamboula se démène sous le crâne peu favorisé de certaines races primitives ou déchues en mal de culture. Une négresse de la Martinique accouple avec ivresse le bleu et l'orangé, le jaune et l'indigo dans la polychromie des cotonnades et le clinquant des verroteries. C'est la volupté clémente de la « couleur complémentaire », et nulle extase hottentote n'égala certes jamais la passion de notre Opéra pour les feux de Bengale verts et rouges. Nous y gagnâmes la cadavérique antithèse de M^lle^ Rose Féart pérorant, épinarde et glauque, au milieu d'Esprits de la Haine écarlates, débauche éperdue d'andrinople. Grâce aux progrès de l'électricité, en appuyant sur un bouton ingénieusement placé, lesdits Esprits embrasaient d'un incandescent cramoisi les têtes

articulées des serpents de caoutchouc enroulés menaçants autour de leur bras dextre, tel un infernal escadron de bouts de cigare allumés chargeant dans le crépuscule ; tandis que, à l'acte suivant, des crocodiles de carton bosselé et des hiboux grandeur de figurant provoquaient capricieusement l'intermittente émeraude de binocles luisant dans la nuit tempêtueuse. *Armide* est une féerie, en somme, et une Administration prévoyante escompta les vacances de Pâques, ostensiblement, — un peu trop ostensiblement peut-être. Jadis, en analogue et collégienne occurrence, je me rappelle avoir eu le spectacle de *Rothomago* en un quelconque et subalterne théâtre. Il y a bien longtemps, et la majorité de l'auditoire compromettait naïvement d'un enthousiasme stupéfait la dignité de ses premières culottes. Je n'oserais pas jurer que son scepticisme infinitésimal se fût laissé une seconde abuser par les trucs de notre Opéra, en regardant Lucinde disparaître « par enchantement » dans un buisson, lequel ouvre et ferme tranquillement sur elle le parallélogramme à deux battants d'une porte peinturlurée ; en contemplant des changements à vue opérer le déménagement paisible de rocs ou de forêts sur la sérénité de toiles imperturbables. Les « démons » invoqués par la magicienne demeurent invisibles, mais on soupçonne qu'ils n'ont guère l'habitude de « voler dans les airs » pour transporter des amants. D'une lenteur circonspecte et per-

pendiculaire, ceux-ci sont soulevés à quelques mètres au-dessus du plancher de la scène, eux et le praticable gazonné où ils étaient couchés. Ascension sans danger plausible. Armide et Renaud, néanmoins, s'en attestent suffisamment inquiets pour qu'on voie d'émotion leur visage pâlir, puis qui blémit soudain jusqu'au violet d'évêque sous le rayon adroitement dirigé d'une frise officieuse. Les expédients de notre Opéra sont d'une grande innocence ; « ils sont plus grands que l'innocence », opinerait Golaud. On éprouve toutefois que son ingénuité n'est pas indemne de quelque contact avec une civilisation plus avancée. Ses raffinements, au témoignage du décor ultime, inclinent sans précaution de l'article de Vienne au bric à brac éparpillé d'un bazar levantin, « maison de confiance », soldes et warrants, pastilles du sérail et nougat. Il y a là, entre autres trouvailles, un grand paon blanc, dressant son long col de stuc au milieu d'amours en biscuit minuscules, et recouvert à moitié de flore bergamesque où s'ébat la nudité de nymphes d'albâtre au rabais ; bref, un paon coupé, dans l'espèce, mais, comme c'est la queue qui lui manque, il se trouve avoir l'air d'un dindon — symbolique, à la vérité, s'il en fut.

Ces distractions, pourtant, paraissent tutélaires, à moins de se morfondre sans remède. On pouvait espérer quelque plaisir aux ballets, spécialité du monument et perles de la partition. Malgré l'art

consommé de Mlle Zambelli, de qui cependant le « tutu » déconcerte un tantinet chez Armide, le charme en fut gâché bêtement par le vandalisme dadais des évolutions commandées ou le souci de faire valoir les voix. La plus délicieuse mélodie de l'ouvrage s'étira fadement, des lèvres sucrées de la Naïade, à l'instar d'un bâton de pâte de guimauve. Des indistinctement consciencieux interprètes et superbe tragédienne, seule Mlle Bréval réussit par moments trop rares à profondément émouvoir. Mais précisément, seul aussi, son rôle ne contient-il pas les quelques pages admirables clairsemées par le musicien dans son œuvre bâtarde, — ballet héroïco-dramatico-féerique, — et que nous applaudissons à la Schola ou au concert? Alors? Et, même ici, combien cet art est loin des majestueuses beautés d'*Iphigénie en Aulide* et d'*Alceste*, du mélos savoureux, véhément et innombrable d'*Orphée*. Au demeurant, si notre Opéra ne fut pas meilleur qu'à son ordinaire, il n'a pas non plus été pire. On hésite à trop l'accuser. *Armide* reposait glorieusement sous sa réputation de chef-d'œuvre. On aurait peut-être mieux fait de l'y laisser dormir. A ce que le théâtre en divulgue, la gloire de Gluck, en tout cas, ne gagne pas grand'chose, et nous perdons sans doute une illusion. On n'en a pas tant.

Mai 1905.

BEETHOVEN ET NOS CONCERTS

Il semble que notre vie musicale soit périodiquement sujette à certains accès qui rappelleraient volontiers les emballements de la mode. Jadis, — je parle de longtemps, — la vogue parallèle de Berlioz et Wagner s'expliquait par l'attrait de l'inconnu, la fièvre de la découverte ; au milieu des discussions et des luttes, elle emplit nos années d'apprentissage et se soutint jusqu'au triomphe, assez divers pour chacun, où tout soudainement s'apaisa, entre les fastes subventionnés de notre Opéra-Capitole et la roche tarpéienne des lendemains qui jugent et consacrent, postérité désormais. Le « succès » de Bach, l'an dernier, pouvait se justifier d'une cause analogue et, certes, on ne serait pas trop surpris qu'il continuât, car, pour beaucoup, c'est un monde nouveau qu'on explore ainsi pas à pas. Mais vraiment, aujourd'hui, chez nous, il est

peut-être un peu tard pour découvrir Beethoven. Depuis 1830, qu'on l'imprima d'abord sur nos programmes, son nom est devenu quasiment populaire ; il y a un bon quart de siècle que son œuvre nous est familier par les concerts grands et petits, les virtuoses de toute espèce et de tout ordre. Depuis plus d'un lustre, il n'est pas de saison où nos chefs d'orchestre et d'autres ne se soient évertués de se faire concurrence sur le dos de ses symphonies converties en tremplin de batteurs de mesure accourus des quatre points de l'horizon. Ici ou là, régulièrement, nous fûmes conviés à l'audition de ses dix-sept quatuors ; l'étranger y vint peu à peu rivaliser avec nos artistes ; on nous les offrit fignolés par d'illustres ensembles et, tout récemment, radotés par de vénérables débris. Bien avant le banal hommage d'une statue tardive et le corrélatif festival de M. Weingartner, il était difficile, à coup sûr, au plus inaverti parisien mélomane d'ignorer Beethoven et de n'en pas entendre ou avoir entendu, même un peu trop peut-être. On pouvait légitimement craindre quelque satiété à tout le moins passagère. Et voici que l'unanimité des affiches nouvelles s'accorde à démentir la prévision. M. Colonne entreprend la tâche orchestrale et vocale d'un immense « Cycle Beethoven » ; M. Capet se voue à la réédition totale des Quatuors ; M. Parent, avec l'excuse, lui, de révéler pourtant des œuvres rarement ou jusqu'ici jamais interpré-

tées, annonce l'exécution de toute la musique de chambre et des lieder du maître, répartie en quatre années de séances ; enfin M. Risler, chez Pleyel, joue les 32 sonates à la file.

N'est-ce pas peut-être excessif ? Tant de Beethoven à la fois, après tant de Beethoven hier, inlassablement ressassé partout sur tous les tons, une telle orgie a-t-elle un prétexte plausible ? Tout cela répond-il à quelque besoin de l'heure actuelle, à quelque aspiration — même du « grand public » ? Celui-ci serait-il en train de découvrir Beethoven ? C'est bien peu vraisemblable ; on aurait plutôt le droit de présumer que nul compositeur fameux n'est plus vulgarisé chez nous, sauf peut-être Wagner, et n'a moins de secrets pour tous les auditoires. Les vétérans en savent la moindre double-croche et sans doute vaudrait-il mieux abandonner aux maîtresses de piano le soin d'en dégoûter les jeunes. C'est ce qu'on risque à galvauder ainsi Beethoven, aujourd'hui surtout. Le moment est bien mal choisi.

Les œuvres du génie sont choses délicates ; leur précieuse matière est susceptible, fragile, encore qu'immortelle. Leur beauté ne résiste au temps que par l'art qu'elle enclôt, spécifique ; le reste s'émousse bien vite à l'épreuve des sensibilités réceptrices. L'illusion de l'artiste est l'immédiate émotion du cœur et de l'intelligence, alors que son œuvre de créateur n'existe et ne vit que par ce qu'elle dévoile et renferme de conquis sur la na-

ture objective, indifférente et éternelle. Chaque époque a son vocabulaire sentimental, coutumier, admis, reçu parfois fabriqué de toutes pièces, et souvent les générations qui viennent sourient en écoutant ce qui fit pleurer leurs ancêtres — les plus proches, en particulier. Les moyens, l'expression, les formes trahissent ce qu'ils continrent de transitoire, d'inconsciemment factice, de convention inaperçue ; ce qui émane tout droit de la nature subsiste seul intangible. Or, Beethoven avait trente ans à peine quand le monde enchanté des sons se ferma soudain devant lui. Il perdit peu à peu tout contact avec le phénomène sonore, essentielle substance et trésor inépuisable de son art. Son génie dut se suffire de sensations précédemment acquises et renoncer pour jamais à déchiffrer plus loin le radieux mystère. Le musicien Beethoven était sourd. On l'oublie trop à propos de son œuvre lequel, musicalement, en demeura surtout d'ordre sentimental et intellectuel. L'évolution sensorielle de Beethoven s'arrête à 1800, et c'est miracle qu'il ait évoqué tout ce qui s'ensuivit de ses souvenirs et de son rêve. Après, il aima ou pensa : la musique, fatalement, devint pour lui avant tout un « moyen » d'expression. A partir de l'*Eroïca*, son harmonie est fixée, en ses éléments du moins ; la matière spécifiquement musicale de ses chefs-d'œuvre, définitive, immuable à bien peu près dorénavant ; la « pensée » seule évolue sans cesse, mûrit, s'élève,

puis s'épure jusqu'au sublime, débordante toujours de passion et de verve. Il transmue insensiblement le travail thématique en drame humain et chante dans l'adagio des cantiques d'amour, mais, quoiqu'il les pétrisse au gré de sa subjectivité fougeuse, les amplifie, les bonde et les épuise, il accepte les formes traditionnelles et les ressources de son temps ; sans excepter le *Concerto*, il les adopte toutes, cadre indifférent, accessoire, de son inspiration romanesque dont l'éventuelle musicalité objective semble se plaire au jeu, chez lui purement intellectuel, de la « variation » et, vers la fin, s'égare assez gauchement dans la « fugue ». Il fit mieux par là que de clôturer l'ère dite « classique », il en prolongea la durée au delà du terme normal. Il en perpétua les procédés, l'idiome, le style et sa syntaxe, transfigurés par son usage. A l'heure où le mélos harmonique de Weber retentit comme un écho de la nature, l' « Idée » des derniers quatuors germait dans le *cerveau* de Beethoven : il était sourd. Devant la partition du *Freischütz* qu'il admirait, on conte que l'infortuné soupira : « Il faudrait entendre cela !... » Il l'aurait entendu et révélé le premier sans doute avec bien d'autres merveilleux secrets, lui qui, dans sa disgrâce, en a tant deviné, livré ou pressenti. Préservé de l'affreuse infirmité, quel œuvre nous eût laissé le musicien Beethoven ? On n'y songe pas sans trouble, — ni sans tristesse.

Beethoven est une admirable et gigantesque figure dans l'épopée de l'art universel ; il y apparaît comme un de ces héros de pure humanité dont la voix subjugue les âmes. La sienne a fasciné tout un siècle, le transporta jusqu'au délire, pantelant d'angoisse ou ravi. Dans le temple de la Musique, il fut le Dieu : on l'adora. A mesure qu'on connut sa vie, plus tard, on l'aima pour lui-même et peut-être est-ce l'homme, beaucoup, qu'on aime encore, qu'on *veut* aimer toujours dans son œuvre. Le musicien, aujourd'hui, est loin, bien loin de nous. Une harmonie native, libérée, issue de la nature complexe, a divulgué l'insu mensonge ou le déficit des ressources dont s'accommoda Beethoven. Déjà, les sensibilités vierges ont besoin d'un effort pour communier avec la pensée du « Vieux Sourd », pour soulever le manteau suranné des moyens afin de pénétrer jusqu'à ce qui, jailli du cœur, s'adresse et parle aux cœurs, dans sa « monodie » innombrable. Plus peut-être, en effet, que chez aucun autre des maîtres de la « monodie accompagnée » classique, l'inspiration de Beethoven aujourd'hui nous semble presque strictement monodique, à cause autant de sa modernité relative que de son contenu nécessairement subjectif. Avec les devanciers Haydn et Mozart, on écoute surtout la musique ; on éprouve l'intégrale beauté d'un art — du passé, sans doute, mais alors neuf et novateur en sa subite perfection : et leur maîtrise objective

impose une émotion unanimement « musicale » par une pensée adéquate et contemporaine au style. Avec Beethoven, on écoute surtout autre chose, dont la musique n'est que le véhicule et qu'exprime surtout, jusqu'à paraître en accaparer l'office, la mélodie-protée où s'incarne à la fois le plus profondément original de son génie et la plus sûre puissance émotive de son œuvre. Il ne faut pas en abuser : tout lasse, et rien ne lasse plus vite à entendre qu'une inspiration aussi suprêmement personnelle. L'écueil de l'art subjectif est le fâcheux puis haïssable « Moi » ; l'amour peut seul en ignorer la gêne ; dès qu'on s'en aperçoit, on n'aime plus. Que restera-t-il de Beethoven, quand on sera blasé de son ardent mélos ? On n'ose pas se l'avouer à soi-même, crainte comme d'un sacrilège, au souvenir des extases d'antan. Cependant, au couvert de son nom et pas plus loin qu'hier, on a pu soupçonner des menées tendancieuses ; l'envahissement têtu de virtuoses appelés d'outre-Rhin suggérait quelque assaut d'un germanisme tardigrade alarmé des progrès d'une épidémie tutélaire et rêvant d'opposer quelque « *Beethovensucht* » à ce qu'on baptisa « la debussyte ». Inconsciente peut-être ou réelle, l'intention arrive trop tard. On en doit déplorer les suites, si l'apparente piété de la tentative incita des artistes sincères à la débauche beethovénienne d'aujourd'hui. On dépasse le but. En voulant magnifier Beethoven, on va peut-être l'en-

terrer dans son apothéose. On va l'user tout d'un coup. Son harmonie suffit à peine à nos oreilles ; son art, pillé par les néo-classiques, ne saurait plus surprendre notre esprit; c'est l'âme du sourd Beethoven qui parlait seule encore à notre sensibilité par la voix de sa mélodie. Demain, on n'en pourra plus rien entendre, pour en être rassasié, y avoir épuisé toute émotion possible. Le charme rompu, on se trouvera les yeux secs en face de la « musique », et on n'en verra plus que les rides ; on y discernera l'arbitraire et le conventionnel révolus ; on s'étonnera moins que telle obtuse réaction s'en puisse prévaloir et s'abrite sous sa bannière. Pour certains, c'est déjà chose faite, et la désillusion est cruelle. Il faut ménager Beethoven ; nulle gloire adorée n'est devenue peut-être aussi fragile. Combien, qui jadis y pleurèrent, n'osent plus désormais interroger l'oracle, entr'ouvrir seulement le bréviaire d'amour ? Ils ont peur même de réveiller le passé. Leur mémoire est comme une urne votive où gît la cendre des joies défuntes ; ils gardent pieusement le beau vase, hier d'airain sonore, réceptacle de béatitudes, mais, — et sans penser certes à M. Sully-Prudhomme, — un jour, ils ont gravé tristement sur son socle : « N'y touchez plus, il est brisé. »

Janvier 1906.

CRITIQUE MUSICALE

Monsieur L. de La Laurencie s'est proposé d'étudier *le Goût musical en France*, et l'ouvrage témoigne d'une érudition la plus variée s'étendant sans lacune, et documents à l'appui certifiés par des notes, des origines monodiques aux plus audacieuses manifestations de l'harmonie moderne. La matière était copieuse, et sa richesse seule démontrerait surabondamment la place considérable de notre pays dans l'évolution d'un art que nous sommes enclins trop volontiers à tenir pour importé depuis peu d'outre-Rhin. C'est chez nous que sont nés l'organum, le déchant, puis le contrepoint, sa conséquence, que s'épanouit et brilla la polyphonie vocale pour rayonner glorieusement au dehors, et que se développa l'opéra. Notre curiosité hospitalière ou la sanction recherchée de nos bravos nous valurent, avec toutes les visites, l'expérience

de tous les genres, le contact étranger de génies différents du nôtre, l'épreuve ou la bataille de la plupart des innovations fameuses. M. de La Laurencie se trouva ainsi presque fatalement amené à écrire une histoire très complète de l'art sonore au cours des siècles dans notre Europe occidentale et, en réalité, grâce au point de vue où s'est placé l'auteur, une histoire en quelque sorte *subjective* de la musique considérée principalement dans ses effets sur les contemporains successifs. L'idée était neuve, quoique non certes sans précédent, car à toute époque on abusa de l'inconscient critère, mais par l'intention formellement déclarée et l'ampleur préméditée de la tâche. Je ne dissimulerai pas mon admiration pour la manière dont le psychologue a su mener à bien une tentative que, j'en dois faire l'aveu, je me sentis porté toujours, par un incoërcible instinct d'objectivisme, à estimer stérile à priori ou, du moins, d'intérêt subalterne. Sans doute, je risquerais quelques réserves à propos de l'autorité de certaines sources complaisamment accueillies, ou touchant l'interprétation de coïncidences éventuellement constatables entre l'apparition ou la métamorphose évolutive de telles formes musicales, et les mouvements religieux, sociaux ou autres de la sentimentalité ambiante, en tant que facteurs péremptoirement efficaces. Je crois trop que, dans l'espèce, le phénomène sonore est le milieu ambiant essentiel et instigateur où s'agite une

émotivité immémorialement identique en son humaine nature aussi bien que dans ses accès, et diverse en ses expressions déterminées à son propre insu par une insensible et toute physiologique accoutumance sensorielle. Mais ce tableau des sensibilités consécutives est tracé de main de maître. On est séduit, quoi qu'on veuille, par l'alerte précision du langage, la clarté de l'exposé, la rigueur quasi-scientifique des déductions ingénieuses, et l'ouvrage captive au moins autant par les problèmes qu'il soulève et les réflexions qu'il suggère, que pour l'enseignement issu des faits énumérés.

Dès la première page, la question qui se pose, impérative et troublante, est de définir le « Goût », de quoi précisément il s'agit, puis, et presque aussitôt, sa cause à la fois et son objet, à savoir ce qu'on nomme le « Beau ». Il n'est guère de mots plus discutés et plus vagues, encore que chacun en use couramment, les accouple et parfois les oppose. A la création d'une entité esthétique, M. de La Laurencie préfère assimiler les deux concepts, le « Beau » désignant l'idée générale corrélative au « Goût », lequel est particulier à l'individu, ne comporte originairement « qu'un choix » tout personnel et implique une « émotion ». Il apparaîtrait donc assez oiseux d'objecter la qualité de celle-ci à la définition de ce Goût « individuel ». Comme disait Guyau : « Après tout, une émotion ne vaut qu'en tant qu'on la sent. » Rien que parce qu'elle

existe, elle est légitime, et on se défendrait difficilement de souscrire à cette conclusion énoncée par M. de La Laurencie que, pris en soi, le Goût « par conséquent n'est ni bon ni mauvais ». De l'assimilation susdite, à la vérité, il s'ensuivrait que le Beau n'est ni beau ni laid, ce qui, pour ne pas laisser que de sembler un peu ébouriffant, au débotté, n'en demeure pas moins indisputable *subjectivement*. L'événement toutefois contredit l'assertion pour autant qu'il paraît impossible d'établir quelque rapport éventuel entre le succès contemporain d'une œuvre d'art et la durée de celle-ci dans l'admiration des postérités, tandis que, en dépit des engouements ou des sots dédains de la mode, ce que nous appelons des chefs-d'œuvre peut seul conférer la gloire et résister victorieusement à l'oubli. Il semblerait donc s'ensuivre, ici, la réalité d'un Beau objectif s'imposant, malgré qu'elle en ait, à l'humaine sensibilité à travers et nonobstant le capricieux réseau des goûts éphémères. La contradiction est intéressante, car, résultant pareillement de faits notoires, les deux termes en sont également irréfutables. Avec elle, et en même temps, se pose le problème de la Critique, si j'ose ainsi teutoniquement m'exprimer. Toute manifestation du goût qui choisit, écarte ou acquiesce constitue en effet une forme de la critique, et c'est en somme l'histoire de celle-ci, puisée chez les théoriciens, les esthéticiens philo-

sophes ou dilettantes littérateurs, qui remplit la plus belle portion du livre de M. de La Laurencie. Ledit problème semble d'ailleurs actuellement préoccuper de plus en plus les esprits dans le domaine de la musique. Des discussions en naquirent, ébauchées plutôt qu'entamées, et qui dévièrent facilement, car la chaleur communicative des banquets apparaît peu de chose auprès de celle de la polémique imprimée — et signée.

Tout récemment M. Frédéric Helloin aborda le sujet de front dans un ouvrage de moindre envergure que celui de M. de La Laurencie et d'intentions, au surplus, strictement spécifiées par son titre : *Essai de critique de la critique musicale*. On doit louer d'abord dans la nouvelle étude de M. Helloin une excellente méthode, une argumentation visiblement soucieuse avant tout de logique et, particulièrement peut-être, l'intrépide impartialité qu'atteste sans la moindre précaution la franchise des jugements portés par lui sur quelques-uns de ses contemporains, malgré les objections qu'on y pourrait maintes fois opposer et le manque de tact de telles métaphores qui en prennent la regrettable allure d'insinuations gratuitement étrangères à la musique et à la question. Pas plus ici qu'ailleurs, en revanche, je ne saurais m'incliner devant certains procédés d'érudition commode, mais surannée, sinon souvent tout illusoire. Il est vraiment un peu tard aujourd'hui pour citer Platon

d'après la traduction de Cousin, surtout à propos de musique et, dans leur texte obscur ou puéril, altéré ou tronqué, les trop fameux *Problèmes* du pseudo-Aristote restent jusqu'à présent de véritables rébus dont les solutions variées, hypothétiques, contradictoires ou dénuées de tout sens perceptible, ne peuvent guère servir de base acceptable à un raisonnement ni de gage sérieux à quelque allégation. M. Helloin dit de fort bonnes choses à l'endroit du dilettantisme généralement inaverti à l'excès des encyclopédistes mélomanes, encore qu'il reproche à d'Alembert d'avoir méconnu « la remarquable technique » de Lully, laquelle, je l'avoue, se dérobe aux efforts, à tout le moins, de mon admiration, et dont le mérite éventuel, en tous cas, n'appartiendrait qu'en indivis et pour une part malaisément déterminable au fondateur de l'opéra français : ce plutôt simpliste et paresseux « génie » se plaisant à abandonner à des élèves ou collaborateurs anonymes le soin d'harmoniser son inspiration mélodique. Après avoir assez hâtivement résumé « l'histoire » de la critique musicale, M. Helloin en arrive à « la théorie » et, nonobstant çà et là quelques naïvetés, ces chapitres sont certes le plus intéressamment travaillés de son ouvrage. Il semble bien, toutefois, que l'analyste y perde un tantinet de vue l'exacte teneur de la thèse annoncée par lui-même : condamnant d'abord sans appel ce qu'il nomme la critique « subjective »,

puis proclamant l'insuffisance ou le dogmatisme plausible de l' « objective » pour préconiser une « critique mixte » mâtinée des deux conceptions. Sans doute, cela se passe ou paraît se passer ainsi dans la réalité, et chez les plus férus d'objectivisme, mais M. Helloin examine alors ici les avantages et inconvénients de telle ou telle critique, c'est-à-dire la « pratique » de celle-ci et ses effets divers, au lieu de la « théorie » que son intitulé nous promettait. Par là, il tourne autour de la question plutôt qu'il ne l'éclaire et, malgré la délimitation plus stricte du sujet, la pertinence ou qualité des observations rassemblées, celles-ci, à l'égard même de la « critique » en cause, sont loin d'être aussi suggestives que l'assimilation principielle du « Goût » et du « Beau » proposée par M. de la Laurencie. Grâce à elle, on élimine à priori abstractions et préjugés, conventions gênantes ou spécieuses de technique, forme, genre, style ; on se trouve en présence d'un *fait* : l'émotion, le plaisir, le choix, bref le « goût » dont on ne saurait discuter. Le proverbe, à la vérité, met la chose au pluriel. Il dit : «... des goûts et des couleurs », ce en quoi il a doublement raison ; toute sensation réelle étant, en soi, indiscutable et légitime, encore que d'autre part, inconstante, précaire, et, chez un même individu, multiple et variable avec le temps. Cet enseignement de la sagesse populaire, fondé sur l'habituelle irréductible divergence des avis ré-

sultant des « goûts », pourrait corroborer avec une forte profondeur et tout le poids de l'expérience le précepte du philosophe : « *Nihil in intellectu quod non prius in sensu.* » Et, ces prémisses posées et admises, on est bien obligé de reconnaître, au fond, l'essentielle « subjectivité » de toute imaginable critique. A la seule condition d'une absolue sincérité, quels que soient les aspirations, arguments ou tendances de celui qui l'émet, de quelque nom qu'on la baptise, ses conclusions ne sauraient énoncer jamais qu'un sentiment tout personnel, fruit de la plus ou moins complexe réaction d'une sensibilité individuelle au contact de l'œuvre d'art considérée.

C'est bien probablement la nature et le degré de complexité de cette réaction qui constituent, qui dictent les manières différentes, classées sous l'étiquette « objective », « scientifique », « sociale » ou autre, unanimement « subjectives » pourtant, quoi qu'on fasse ou souhaite, car on ne peut sortir de sa peau. Chacun éprouve à sa façon, et s'exprime selon qu'il éprouve. Lorsque cette impression est plus particulièrement spécifique, « musicale » en l'espèce, la critique apparaît nécessairement « objective » et proportionnellement. Sans songer même à éviter l'écueil de trop parler de soi, rien que pour communiquer ce qu'il ressentit et ressent, l'impressionné est induit d'instinct à évoquer surtout le prétexte « musical » de son admiration ou de ses répu-

gnances et, voire involontairement, à peu ou prou analyser l'œuvre d'art. Peu à peu, comme il s'y applique et accoutume, il discerne mieux les motifs de sa propre et tout immédiate émotion ; il s'explique la variabilité de celle-ci et les démentis qu'elle inflige à de précédents enthousiasmes. Il y peut gagner avant tout la modestie ou le courage de carrément se contredire soi-même à l'occasion, afin de rester véridique. Il remarque que sa sensibilité se transforme sous l'influence de la culture acquise, qu'enrichit toute possibilité de comparaisons nouvelles, et, revivant ainsi pour son compte l'histoire entière du développement de l'art sonore et des subjectivités corrélatives, au rebours de l'incertitude ou de la diversité des « goûts », du sien même, il peut constater dans les œuvres une évolution séculaire imperturbable, logique encore que tout inconsciemment réalisée par les artistes créateurs, et déterminée par les propriétés essentielles du son, inéluctable matière première de l'art musical. Le spectacle est grandiose et fascinant : il se convainc bientôt que c'est celui d'une réalité extérieure, « objective », en tant que constituée de *faits* tangibles, contrôlables de tout temps par la pérennité des témoignages qui survivent, indifférents, immuables, tandis que passent générations et siècles. Sans entamer la spontanéité ni la force de son émoi sensoriel, une vision plus lucide et plus

vaste à la fois l'incite à quelque humilité. Antérieure ou contemporaine, il pressent que l'œuvre d'art ne s'adresse pas nécessairement à lui, n'a pas pour but suprême de procurer de l'agrément à son moi éphémère, et durera dans sa beauté longtemps après qu'à son tour il aura disparu. C'est là l'état d'âme « objectif » et la critique assurément en subit quelques conséquences et même en peut porter d'assez visibles marques, — sans néanmoins cesser de demeurer irrévocablement « subjective » en ses gloses ou déductions, puisque résultat, chez quiconque, d'expérimentations individuelles, de réactions d'une sensibilité à l'ambiance spécifique. Il faut se défier de la spéciosité des mots : tout un nébuleux Olympe d'entités soi-disant « intellectuelles » gît ou grouille en nos dictionnaires. La « pensée » n'est que sensation contemplée, assimilée ou comparée, hors de quoi elle avorte au verbiage de l'abstraction artificielle et vide. Le contenu de « l'intelligence » est rigoureusement adéquat aux ressources de la sensibilité, en toute et chacune espèce. Plus « musicalement » ému, le sociologue ne serait pas sans doute aussi ingénument entraîné à attribuer à la musique, en vertu d'un critico-finalisme arbitraire, un rôle social et quasiment prédestiné. On pourrait démontrer des subjectivités moins présumables. « Le plaisir naît et consiste de l'ensemble harmonieusement concor-

dant de rapports imperceptibles », avançait Leibnitz à propos justement du mystère de la « consonnance », soumise aux lois de proportions numériques. Nous savons que ces lois découlent de la constitution même du phénomène sonore et, si quelqu'un s'en prévaut, les invoque, on dit qu'il fait de la « critique scientifique ». N'est-ce pas presque un jeu de mots? Des perceptions insues d'abord ou confuses, intuitivement démêlées peu à peu, puis transmuées en nette et consciente aperception, — alors même que la vérification expérimentale y eût aidé l'empirisme des sens, — sont partie dorénavant intégrante de la sensibilité subjective. Celui-là éprouve autrement désormais et traduit ce qu'il éprouva en l'analysant pour autrui. Il est vain de prétendre séparer la sensibilité de ce qu'on nomme « intelligence ». Qui l'oserait d'ailleurs aujourd'hui? « L'âme et le corps », c'est bien vieux. Comme toute humaine pensée, sa sincère expression verbale ou rédigée apparaît trop évidemment essentiellement « subjective ». S'il advient cependant que telle critique puisse donner l'illusion d'un relatif ou implicite « objectivisme », ne serait-ce pas par une sorte de multiplication de la sensibilité nativement prédisposée de l'opinant, moins personnelle en apparence à mesure que s'accroît le complexe des comparaisons disponibles, en même temps que se précise le caractère toujours,

non pas étroitement, mais plus sûrement spécifique de ses sensations ? Et n'est-ce pas aussi peut-être uniquement tout cela d'où s'ensuit ce qu'on qualifie « compétence » ?

Février 1906.

LA MUSIQUE TCHÈQUE

(*Smetana et Dvorak.*)

OUTRE les « quatre heures de musique française contemporaine », dont nous sommes redevables à l'heureuse initiative de M. Henri Marcel, l'éclectisme international des programmes de nos concerts n'est pas leur moindre qualité. C'est, je crois bien, la première fois que M. Chevillard inscrivait sur ses affiches les noms de Smetana et de Dvorak, les deux plus remarquables représentants de *la musique tchèque*, laquelle, encore que née en même temps que la russe et la scandinave, nous est cependant moins connue et mériterait de l'être mieux. La floraison soudaine et générale, en notre Europe, d'une sorte de nationalisme musical au début du XIX^e^ siècle est un événement des plus intéressants et des plus propres à dévoiler le rôle rénovateur de la chanson populaire dans le développement de l'art

sonore. A toute époque, elle y agit comme un retour périodique à la nature, à la source vive et jaillissant spontanée du mélos, pour renouveler la matière des combinaisons intellectuelles en édifiant des « formes » vite épuisées. Ici ce fut partout, et même en Allemagne avec Schubert et Weber, une inconsciente et quasiment réflexe réaction contre le « classicisme » musicalement impersonnel et bientôt subjectif à la fois, amalgame usé désormais d'apports complexes, assimilés par nos doctes voisins pour une ère d'aboutissement glorieuse, mais passagère. Et il est assez curieux d'observer que, liée à l'épanouissement de la mentalité harmonique incarnée par le « romantisme », cette révolte de la personnalité nationale se manifesta sous les espèces de l'objectivité lyrique, tandis que, d'autre part, le particularisme ethnique semble s'en être accentué et devoir s'affirmer toujours davantage dans l'inspiration musicale. En dépit des rapides, express à wagons-lits, autos, postes et télégraphes, en effet, qui manquaient à nos pères, il y a depuis un siècle plus visiblement qu'auparavant une musique « allemande », « italienne », « française » ; du moins, nous en distinguons aujourd'hui plus nettement les caractéristiques qui s'estompent jusqu'à presque s'annihiler pour nous à mesure qu'on remonte dans le passé. Car, à travers l'*organum* des origines, le déchant, puis le contrepoint, ce passé fut fait bien longtemps surtout d'années d'apprentissage.

L'oreille humaine y découvrit lentement l'harmonie, pendant que les artistes peu à peu y acquéraient ce qui constitue le « métier », et se plaisaient à ce spécieux labeur au point de tirer vanité d'une science de convention ou d'en naïvement respecter les règles arbitraires à l'égal de dogmes révélés. Longtemps la musique ainsi demeura peu ou prou « savante » et longtemps il n'y eut guère d'ouvrage de maître renommé qui ne sentît l'école ou ne s'en réclamât ouvertement. Somme et résultat d'expédients d'ordre avant tout didactique accumulés par la tradition, le « métier » bien souvent nous semble y être le but plutôt que le moyen. Or, ce métier, si vénéré par candeur ou nécessité, y apparaît aussi où que ce soit identique ; exporté, reçu ou imité, unanimement cultivé avec sollicitude des deux côtés des Alpes et du Rhin, et son importance en étend sur l'ensemble des œuvres comme un manteau d'artificielle et insipide scolastique, dont l'uniforme travestit, dénature et confond jusqu'aux plus ou moins disparates emprunts glanés dans les mélopées populaires.

La libération fut graduelle et corrélative à la dextérité croissante, laissant percer d'abord la personnalité propre de l'artiste créateur, puis d'autres traits plus généraux, mais particuliers à la race, à la contrée, au milieu, et, à mesure qu'il s'affranchit d'une discipline indispensable jadis ou de superstitions pédantes, l'art musical, en ses aspects divers,

s'atteste toujours plus tangiblement comme un produit de la nature ambiante, analogue au fruit mûri sous le soleil du climat, pendant à l'arbre jailli du sol qui lui fournit sa sève. Cette émancipation de la tyrannie du « métier » est définitive aujourd'hui. Sa science nous indiffère. Le génie modèle et construit son œuvre à sa fantaisie, et les formes consacrées ne sont plus pour nous que des moyens dont l'usage est facultatif et l'importance secondaire. Le principal est ce qu'y met le musicien et, quand il y met quelque chose, nous ne sommes plus gênés pour le discerner et en jouir. Les peuples arrivés sur le tard de la culture musicale ne se sont pas montrés jusqu'ici créateurs de formes. Ils en trouvèrent de toutes faites et leurs compositeurs « nationaux » les ont adoptées en commençant par les plus simples, puis en continuant par les plus libres, pour se risquer enfin aux plus sévères et traverser la crise didactique où nous vîmes échouer les Russes avec Tschaikowsky, Glazounoff et consorts. Comme la slave y intronisée par Glinka, la musique tchèque apparut d'abord au théâtre. Le premier, Frédéric Smetana (1824-1884), l'introduisit par surcroît au concert, où Antoine Dvorak (1841-1905) sut l'imposer. Mais tandis qu'à l'instar de Liszt, qui fut son maître, Smetana composa des poèmes symphoniques, Dvorak, élève de Smetana, fit des trios, quatuors ou symphonies dont l'allure classique lui valut sa célébrité en Allemagne. Pour-

tant, s'il en dut subir la protectrice approbation de Brahms, l'influence qui sembla s'ensuivre est plus apparente que réelle. Bien qu'il possède à fond les ressources du métier, rien n'est plus éloigné du contrepoint guindé, pesant, fastidieux de Brahms, que l'écriture facile, le style simple et, alerte ou ému, coulant d'abondance de Dvorak. Il accepte docilement les formes traditionnelles, mais à la manière de Schubert, de qui, plutôt que de tout autre, il semble les tenir, et avec lequel il trahit d'ailleurs dans tout son œuvre des affinités évidentes. Son harmonie et sa modulation sont celles du doux maître viennois ; il en a le lyrisme intime, le profond sentiment populaire et jusqu'à l'innocente prolixité. Sans doute est-ce retarder peut-être à l'excès que procéder aussi étroitement de Schubert, mais du moins cela n'accuse-t-il nulle tendance réactionnaire. On sent trop bien que la forme est ici subalterne, que le musicien tchèque, utilisant des procédés d'origine étrangère, en fait tout bonnement l'armature loisible, éventuelle de son inspiration autochtone. Et celle-ci en rénove à sa façon l'antique appareil. Accoutrée du vertugadin suranné, une fraîche créature de vie et de jeunesse y chante sa chanson naïve, la vieille chanson du pays de Bohême. En effet, quoique, sauf en certaines compositions ou arrangements d'airs populaires, il n'ait jamais prétendu écrire de la musique « nationale », c'est ce caractère indélébile de son

inspiration qui charme chez Dvorak et justifie son œuvre incontestablement tardigrade à maint égard. Malgré ses amitiés, son éditeur et peut-être ses velléités secrètes, le classicisme de son écriture ne réussit point à germaniser son mélos. Ses productions les plus traditionnalistes de forme en gardent une saveur spéciale. Il fut fécond. On doit souhaiter que nous entendions plus souvent quelqu'un de ses trios ou quatuors, et que M. Chevillard, qui eût pu mieux choisir pour nous le présenter que ce gracieux mais un tantinet yankee *Nouveau Monde*, nous offre bientôt les autres symphonies de Dvorak et son curieux *Stabat Mater*, nonobstant quelques poèmes symphoniques de Smetana qui n'a pas fait que l'Ouverture de *la Fiancée vendue*. Il ne faut pas demander à la musique tchèque plus que son adolescence implique, y chercher les génies directeurs et les chefs-d'œuvre de ses aînées dans le passé de l'art sonore. Elle vaut cependant d'être connue. Sous le postiche des formes ou des emprunts désuets, elle apparaît issue tout droit de la nature ; dénuée de clinquant dans sa verve ; en sa mélancolie, de tout pathos autant que de teuton pédantisme ; au regard de l'ingéniosité russe, ingénue ; harmonieuse expression de l'âme populaire et de la sensibilité nationale.

Janvier 1907.

FRANÇOIS SCHUBERT

On nous joue trop peu de Schubert, aux grands concerts comme aux petits. En dehors de sa *Symphonie inachevée*, nous entendons de lui tout au plus quelques lieder et deux ou trois courtes pièces de piano, toujours les mêmes, risqués par des Allemands de passage. Schubert n'est pas à la mode chez nous ; nul génie n'y est plus méconnu que le sien. Sans doute, nous avons peut-être une excuse pour l'accueillir discrètement au concert, à savoir cette « longueur céleste » que Schumann, tout en l'adorant, ne devait pas moins constater. Mais nous la supportons chez d'autres, — ne fût-ce que dans *les Béatitudes*, — et cette sérénité quasiment « angélique » n'est point l'unique affinité reconnaissable entre Schubert et César Franck. La destinée de Schubert fut ingrate à tous les égards. Né le 31 janvier 1797, il n'avait pas accompli sa

trente-deuxième année quand il mourut, en novembre 1828. Schumann put dire à son propos que, « si la fécondité est un signe du génie, Schubert compte parmi les plus grands », car, au cours d'une existence aussi brève, il produisit plus de 700 ouvrages dont environ 500 lieder, plusieurs messes, opéras ou mélodrames. Cependant, un bon tiers de son œuvre fut de publication suprême ou posthume, et en particulier la plupart de ses compositions instrumentales. Durant sa vie, on imprima surtout de lui des chansons qui nous parvinrent d'abord sous les espèces des « mélodies » célèbres et sentimentales si prisées jadis par nos jeunes grand'mères. Le reste nous arriva peu à peu à travers l'Edition Peters, et se répandit tardivement, alors que nous connaissions déjà, non seulement Beethoven, mais Chopin, Mendelssohn et même un peu Schumann. Entre la symphonie beethovienne, l'élégante habileté néo-classique et le romantisme harmonique dont il fut l'un des plus merveilleux précurseurs, le doux François Schubert apparut, sinon tout à fait écrasé, pour le moins travesti par un anachronisme et relégué dans le domaine étroit du lied. Bien peu, même aujourd'hui, savent ou se rappellent que Schubert fut *contemporain* de Beethoven et ne lui survécut que dix-huit mois avant d'aller dormir dans le même cimetière, à deux tombes de distance. La grandiose figure de Beethoven étale comme une ombre autour de soi. Il

semble incarner à lui seul une époque à laquelle une autre semble succéder qui fut pourtant connexe. Le subjectivisme du « sourd » Beethoven fausse ici, pour nos yeux, la perspective de l'évolution musicale. Tandis qu'il épuisait les moyens d'expression et les formes « classiques », on les renouvelait à ses côtés. Le torrent de *lyrisme* harmonique déchaîné par le Chevalier Gluck, endigué par Mozart, se divise en deux branches soudaines, avec Weber (1786-1826) au théâtre, et Schubert dans la musique pure. C'est, du vivant de Beethoven et du même coup, le « romantisme » parallèle de Wagner et de Liszt en puissance. Ces devanciers moururent trop tôt pour que leur génie pût donner toute sa mesure. Leur œuvre n'est pas sans faiblesses, sans déchets quelquefois oiseux. Mais il est pur de tout artifice ou pathos. Nul art ne fut plus spontané, plus savoureux de jeunesse radieuse ou ingénue et n'émana plus directement de la nature. Bon nombre de leurs inspirations devinrent aussitôt « populaires ». Elles retournaient ainsi sans doute à leur source vive, cette fontaine de Jouvence anonyme où doit périodiquement puiser, pour se régénérer, l'*art* musical. Il semble infiniment probable que ce soit dans la chanson et dans la danse populaires, inaccessibles à la surdité beethovénienne, que Weber et Schubert aient éprouvé l'ambiance harmonique efficiente et les sensations transmuées d'instinct en œuvres d'art où gît la ma-

tière sonore exploitée par plus d'un demi-siècle postérieur. La part de Schubert fut la musique pure. C'est là, bien mieux qu'en ses lieder, qu'on découvre le novateur génial, et, si son harmonie y dépasse en hardiesse Weber, au surplus son aîné, il n'a pas moins profondément agi sur l'évolution des formes. Ses *Moments musicals*, op. 94, et ses *Impromptus*, op. 142, sont le modèle de la littérature pianistique analogue qui suivit, *Romances sans paroles* et *Novelettes* y compris. Son *Divertissement à la Hongroise*, op. 54, est l'ancêtre de toutes « Rapsodies ». Sa *Fantaisie*, op. 103, en *fa mineur*, se divulgue sans précédent de cette envergure et le prototype d'un genre illustré par Schumann et Chopin. Sans doute, il ne renonça pas aux formes traditionnelles, et parfois son génie s'y englue ou musarde en des « variations » fastidieuses, mais bien souvent aussi il les rénove en s'en servant comme simple truchement de son inspiration romantique, et au point quelquefois d'en effrayer ses éditeurs. C'est l'un d'eux, Haslinger, qui n'osa pas, en 1826, garder le titre de *Sonate en sol majeur*, inscrit sur le manuscrit de Schubert, à ce qu'il publia comme un recueil de pièces intitulées *Fantaisie*, *Andante*, *Menuetto*, *Allegretto*, op. 78.

Enfin Schubert introduisit le premier dans la « forme-sonate » le principe oublié de l'*unité thématique*. Après sa *Fantaisie*, op. 15, de 1820, il y revint avec une précision définitive dans son *Qua-*

tuor en *mi bémol*, op. 125 (1824), et sa *Fantaisie*, op. 103, en *fa mineur*, parue en 1829, montre qu'il y pensa jusqu'en ses derniers jours. Schubert avait ainsi créé avant quiconque ce que nous nommons aujourd'hui la *forme cyclique*, et qui, en sorte de pendant au symbolisme du *leitmotiv* wagnérien, est devenue, à travers Liszt et Franck, le paradigme de notre symphonie moderne sous ses aspects les plus divers. C'est d'abord avec Weber et Schubert qu'on entend décidément des accords de neuvième « à la Wagner », parfois en tant que « de dominante sur tonique ». C'est chez le seul Schubert qu'on voit poindre la personnalité de l'accord de quinte augmentée, dégagée bien plus tard par Liszt y révélant un moyen de modulation neuve, et d'où dériva depuis l'actuelle « gamme par tons » debussyste. L'emploi que fait Schubert de cet accord, — dès 1817, — dans *Gruppe aus dem Tartarus*, est un coup de génie, apparaît sans exemple et longtemps sans imitateurs. Mais la caractéristique la plus frappante et la plus novatrice de Schubert est l'audacieuse liberté de sa modulation, où l'enharmonie est si fréquente qu'il semble que ses ressources surgissent ici subitement dans l'évolution sonore. Il en résulte, en son inspiration, le mélange d'un diatonisme essentiellement harmonique et d'un chromatisme fluide par quoi déjà il s'apparente à César Franck bien mieux peut-être qu'à tout autre, et dont est dénoncée la filiation par l'in-

termédiaire subséquent de Liszt. Si Liszt enfin, à des égards multiples, procède de Schubert avec une évidence aveuglante et presque à la manière d'un héritier présomptif, il n'est pas le seul annoncé par la voix de ce précurseur. Autant que dans les *Polonaises*, dans les *Deutsche Taenze und Ecossaisen*, op. 33, les *Valses*, op. 50 et 77, et surtout dans les *12 Landler*, op. 171, il est telles phrases, telles pages entières qu'on pourrait croire signées de Schumann ou Chopin, lesquels alors, en 1823, étaient respectivement vieux de treize et quatorze printemps. On les connaît à peine ces danses délicieuses, inouïes quelquefois d'harmonie pour l'époque ; on ne les joue jamais dans les concerts, sinon sous le couvert de Liszt, qui en transcrivit brillamment quelques motifs, spécimens accomplis de grâce, de verve et d'humour. Certes, à qui l'ignore, il doit être bien difficile de se figurer que Schubert fut le contemporain de Beethoven. C'est un art tellement différent et combien plus fécond ! A l'heure où la pensée de Beethoven infirme recourait au secours de la fugue et patronnait son mécanisme machinal, l'art ingénu de Schubert sonnait le glas de toute abstraite scolastique ; son lyrisme objectif en libérait inconsciemment la musique pure, intronisait la fantaisie dans son domaine, en rénovait intimement l'essence par la vertu d'une harmonie naturelle infuse et jusque dans ses formes traditionnelles. C'est le cas de cette admirable

Symphonie en do majeur qu'on retrouva dans les papiers de Schubert et qui, écrite en 1828, ne fut exécutée qu'en 1839 et publiée plus tard encore. Si la forme peut-être n'en dément pas la date au beethovénien voisinage, le fond y est d'au moins vingt ans plus jeune, et on s'explique l'étonnement ravi et l'enthousiasme de Schumann en l'écoutant et, çà et là, en s'y reconnaissant soi-même au milieu de bien d'autres, comme en un miroir prophétique. En songeant que Schubert composa cette Symphonie à l'âge où d'ordinaire commence tout juste pour l'artiste la période de développement décisif et de gestation du chef-d'œuvre promis à sa maturité ; quand on se souvient que Wagner avait quarante-cinq ans lorsqu'il finit *Tristan*, on pressent ce que l'art musical a pu perdre en perdant si prématurément Schubert. Qu'on imagine Beethoven disparaissant avant l'*Eroïca* (1803), après sa *Symphonie* en *ré*, op. 36, la deuxième (1802), et qu'on veuille bien comparer ce qui nous fût resté de lui avec ce que nous a laissé Schubert ; qu'on soupèse, dans l'un et l'autre legs, outre la quantité de l'œuvre, ce que chacun eût contenu d'irrécusablement original, de savoureux inéprouvé et de fécond en conséquences purement musicales. Et on mesurera le génie du pur et adorable musicien que fut François Schubert.

Mars 1908.

CARL-MARIA VON WEBER

Par une curieuse rencontre, quelques jours après la *Symphonie* en *do majeur* de Schubert au Concerts Lamoureux, la *Schola* empruntait la salle Gaveau pour y donner une importante sélection d'*Euryanthe*. Les ancêtres jumeaux du romantisme musical, qui devait remplir tout le XIX^e^ siècle, surgissaient ainsi côte à côte, évoqués du mirage brumeux d'une gloire presque centenaire, mais pour nous surtout « consacrée » par l'histoire ou la tradition. Tout ce que je disais de Schubert, il y a deux semaines, pourrait à bien peu près s'appliquer à Charles-Marie de Weber (1786-1826), son aîné de dix ans, et qui le précéda dans la tombe, y précédant de neuf mois Beethoven. Et ici, souligné sans doute par la diversité des genres exploités, le contraste est plus saisissant encore entre de tels *contemporains*, plus

tranché qu'à l'égard du « pur musicien » Schubert. L'œuvre entier de Beethoven en paraît reculer comme dans un « passé classique », tandis qu'avec le « romantisme » de Weber semble rayonner l'aube des avenirs que nous vécûmes et que nous poursuivons. C'est une ère nouvelle que semble soudainement proclamer ce mélos inconnu jusqu'alors, dont la seule *harmonie* est la moelle et l'essence. A l'examen des prodromes et des suites, on y reconnaît la libération à la fois la plus profonde et la plus nette constatable dans l'évolution sonore depuis Monteverdi et avant Claude Debussy. Certes, aussi bien là que pour la libération debussyste ou monteverdienne, cette soudaineté n'est qu'apparente, mais, quoique plus ou moins longuement préparés dans l'un ou l'autre cas, ce sont trois faits de même ordre et de portée semblable qui marquent des points de repère, des tournants décisifs dans le développement de l'art musical. D'une façon générale, en effet, l'insensible et séculaire évolution de l'*harmonie* apparaît liée à une évolution sensorielle, qui semble résulter d'un instinct indépendant peut-être de tout art, et qui, à tout le moins, s'accomplit longtemps comme en marge de la musique professionnelle embastionnée de scolastique. On s'explique ainsi la réalité de certaines « ambiances harmoniques », variables selon les époques et tangibles respectivement dans chacune, et leur répercussion éventuellement tar-

dive ou circonspecte néanmoins dans les œuvres de l'art savant. L'assaut livré au *contrepoint* par l'*homophonie*, avec les débuts de l'opéra florentin (vers 1600), fut la première attaque ouverte contre la docte et vénérable forteresse. L'ennemi, à la vérité, était d'ores et déjà dans la place, et la polyphonie vocale de notre XVI^e^ siècle est basée sur une harmonie consonnante ; mais cette « homophonie » révolutionnaire déniait précisément le principe même de la « polyphonie ». Au lieu ou en face de ses combinaisons intellectuelles, elle intronisait dans l'art la simple « mélodie accompagnée » des chansons et danses populaires, et le génie de Monteverdi fut d'y réaliser avant tous la prime émancipation de « l'harmonie dissonante naturelle ». L'assimilation et l'exploitation artistique de ces ressources occupèrent les deux siècles postérieurs. On y voit se préciser le concept de « tonalité » et s'affirmer celui de la « modulation » corrélative, d'où découle un élément d'unité spécifique qui permet et détermina, dans les « formes », une variété, souplesse et liberté croissantes, sans danger pour une cohérence intrinsèquement assurée. On peut suivre l'évolution libératrice à la trace dans la musique instrumentale, — surtout d'abord chez les clavecinistes anglais, italiens et français, — et, parallèlement, au théâtre ; on y éprouve peu à peu l'efficacité grandissante d'un lyrisme incarné par une inspiration toujours plus

consciemment harmonique ; on y rencontre, entre autres moins illustres, Couperin, Scarlatti, Rameau, Gluck et enfin Mozart. Mais, avec celui-ci, on découvre que cette évolution aboutit pas à pas à la création de « formes » non moins stéréotypées que jadis, encore qu'autres, armature imposée de la sonate, du quatuor ou de la symphonie dans la musique pure, et des airs « de bravoure », *da capo* ou « de concert » à deux compartiments dans l'opéra. On s'aperçoit que la « polyphonie » n'a pas perdu grand'chose au change ; que la candeur du bonhomme Haydn saupoudre de charme et d'humour l'abstraction de ses combinaisons intellectuelles, tandis que le finale de *Jupiter* en magnifie la plausible et désinvolte puissance. On remarque que cette harmonie, d'abord rénovatrice, est devenue prétexte à théories conventionnelles et dogmatiques, codifiées par des magisters praticiens y perpétuant l'antique contrepoint sous le manteau du « style sévère », et légiférant les accords, enchaînements, modulations autorisés dans le « style libre ». Bref, on constate ici derechef, coïncidant avec l'ère *classique* allemande, la cristallisation nouvelle d'une musique « savante », de plus en plus étrangère à son origine oubliée, d'harmonie désormais fixée, — et on constate en même temps l'avènement d'une « mélodie classique », fruit de cette culture spéciale et fermée, correspondant aux éléments harmoniques ou rythmiques assimilés et

dorénavant abstraits, de contour, période, mélismes et couleur reconnaissables jusque dans les ultimes productions de Beethoven, sans compter le néo-classicisme subsidiaire. Au milieu de ce concert quasiment « de musique de chambre », la mélodie de Weber semble résonner tout à coup comme la voix d'un cor jaillie du fond des bois dans la nuit. A son appel, on dirait que tout un monde endormi se réveille, peuple enchanté de la nature invisible, gracieux fantômes de légende, de cette légende anonyme que crée ingénument la muse populaire. Et le chant qui s'élève alors est aussitôt compris de tous. On n'a pas besoin de l'apprendre ; rien qu'à l'entendre, on le sait par cœur, et on le chante au village comme à la ville, à l'atelier comme au salon. L'apparition du *Freischütz*, en 1821, fut une sorte de coup de tonnerre dans le ciel « classique », et son retentissement dans les masses dénonce l'émanation profondément populaire de la mélodie weberienne. Elle répondait évidemment à une « ambiance harmonique » méconnue, sinon peu ou prou dédaignée par les mandarins polyphonistes, ou entravée dans son action par les conventions scolastiques. Et, en effet, cette mélodie nouvelle s'accuse dès l'abord impropre, à priori, à la trituration thématique particulière au classicisme. Sa personnalité harmonique est trop concrète et trop incisive pour s'y prêter sans gêne et sans dommage. Idoine à rénover intimement la matière expressive

des « formes » régnantes, elle y ressemble pourtant quelque peu à une intruse, elle détonne en cet organisme élaboré sans elle, à moins que, pour s'y adapter, elle ne se défigure, comme étranglée par l'adéquat carcan de la « mélodie classique ». C'est ainsi que le romantisme de Schubert apparaît fréquemment travesti. L'inspiration de Weber se divulgue plus inassimilable encore que celle de son jeune émule, et c'est aussi pourquoi l'emploi des formes de son temps est le point faible de son œuvre. Plus fâcheusement peut-être que chez aucun de ses contemporains, nous en ressentons aujourd'hui une impression de suranné décevant parfois à l'excès, mais que domine inconsciemment un sentiment de disparate, de discordance incoërcible dont l'antithèse, à notre insu, nous choque presque autant dans l'admirable *Sonate* en *la bémol* que dans les « airs d'opéra » les plus beaux et les plus célèbres. C'est que, entre la forme et son contenu, l'incompatibilité est *essentielle*. Grâce à cette incompatibilité féconde qui dénude brutalement, à la barbe de Beethoven, la caducité des moyens propres à la « mélodie classique », tout le génie de Weber est dans sa *mélodie*, dans sa « mélodie romantique », issue d'une harmonie naturelle, reçue des lèvres du peuple ou dévoilée à son instinct. Il paraît délicat d'apprécier sûrement ici le rôle de l'artiste innovateur dans cette évolution du sens harmonique qu'on voit une fois de plus renou-

veler l'art musical. Weber trouva-t-il son bien tout fait dans une ambiance préalable, ou y provoqua-t-il l'explosion de pressentiments plus ou moins vagues ? Il est remarquable que cette métamorphose de l'inspiration mélodique fut à peu près unanime en Europe au commencement du dernier siècle. On peut s'en expliquer la popularité de notre opéra-comique et du mélodisme italien au théâtre ; l'exploitation du folk-lore autochtone ou exotique au concert ; le succès immédiat des lieder de Schubert et des romances ou ballades analogues. A la distance où nous sommes, cependant, on n'y éprouve nulle part aussi péremptoirement que chez Weber la sensation de ce que nous qualifions « romantisme », — et cela, nulle part aussi profonde, authentique et précise où que ce soit *avant Richard Wagner*. Cette constatation nous révèle à soi seule la portée de l'œuvre de Weber dans l'évolution musicale. De quoi que sa mélodie puisse être redevable à l'ambiance contemporaine, qu'il ait, à l'instar de Monteverdi peut-être, appris ou non du peuple le secret rédempteur, c'est de Weber que date l'ère de libération décisive où l'harmonie gouverna désormais souverainement la musique et permit à l'*art* affranchi de devancer enfin la muse populaire, avec Claude Debussy, en déchiffrant spontanément *la nature*. Le mélos de Weber, c'est déjà l'art de Wagner, non seulement en puissance, mais en acte, et *Euryanthe* (1823) se

démontre plus près de *Lohengrin* (1847) que même *le Vaisseau Fantôme* (1842). C'est ici, un quart de siècle à l'avance, l'identique syntaxe harmonique et modulatrice, le même langage sonore, et, çà et là, les mêmes mots disant les mêmes phrases dans l'homonyme éclat de pareilles sonorités lumineuses. Et, comme avec François Schubert, on peut mesurer le génie de celui qui, malade et presque agonisant, terminait le radieux *Obéron* (1826), et puis mourait six mois avant quarante ans révolus, juste à l'âge où Wagner commençait à peine son *Rheingold* (1853). Lequel des deux l'emporterait en gloire, si le second n'avait vécu plus vieux?

Mars 1908.

JEAN-PHILIPPE RAMEAU

L'Opéra vient de nous donner, avec *Hippolyte et Aricie*, un spectacle plus intéressant qu'attrayant, en somme, même aux oreilles averties ; mais, ce faisant, ses directeurs accomplissaient un très noble devoir envers un des plus glorieux noms de notre art national et réhabilitaient enfin une institution dispendieuse et trop longtemps stérile ou galvaudée. Ressusciter la première œuvre dramatique de Jean-Philippe Rameau, jouée pour la première fois en 1733 et depuis 1767 disparue de la scène, constituait une tâche aussi ardue que délicate à toutes sortes d'égards. Le théâtre lyrique qui réjouissait nos pères il y a 175 ans n'a pas grand'chose de commun avec notre actuelle conception du genre. En réalité, il était composé de trois éléments assez disparates, le ballet, le drame et la cantate de concert, de quoi

l'intervention parallèle ou alternative aboutissait rarement à un amalgame homogène. Il y avait, dans l'opéra d'alors, un spectacle décoratif et chorégraphique dont l'importance considérable était trop souvent aggravée par une autonomie tyrannique. Au milieu de ce cadre indifférent ou presque, se déroulait ou, mieux, s'intercalait par bribes une tragédie surtout déclamée en d'opiniâtres récitatifs ; tragédie que découpaient à son tour des chœurs et des airs à reprise favorables au *bel canto*, parfois purement épisodiques. D'autre part, nos aïeux du XVIII^e^ avaient sans doute plus de loisirs que nous, sinon plus de patience, puisque, nonobstant les coupures, *Hippolyte et Aricie* n'a pas duré moins de 4 heures 1/2 d'horloge. L'embarras était donc, après l'impossibilité d'une exécution intégrale de l'ouvrage, le choix à décider de ce dont on devait l'amputer sans altérer l'ensemble de son caractère. C'est à M. V. d'Indy que fut confié ce soin scabreux aussi bien que, d'ailleurs, le gouvernement musical du travail des répétitions, et on n'est pas surpris que, conformément à ses théories gluckistes, il ait, autant qu'il put, respecté le dialogue dramatico-récitatif de préférence au reste. Il semble cependant avoir ici tergiversé quelque peu, en conservant un *Prologue* aussi superflu que puéril, tandis qu'on pouvait regretter, pour le drame, la suppression du court tableau qui ouvre, avec un des morceaux les plus fortement expressifs de la

partition, le cinquième acte ainsi réduit aux proportions d'un bref épilogue d'une candeur vraiment excessive en sa mythologie madrigalesque. Encore qu'on hésiterait certes à lui faire un reproche sévère d'avoir écourté cette fin, outre de l'air plaqué du *Rossignol*, de l'interminable *Chaconne*, traditionnelle apothéose à l'usage du corps de ballet, un parti-pris de modifications de cette espèce, pourtant, apparaît une infidélité essentielle au caractère du vieil opéra français. Elles se divulguent, par surcroît, inefficaces ou même surérogatoires, car, en dépit des émondages tendancieux quoique habiles et, au demeurant, fort acceptables de M. V. d'Indy, *Hippolyte et Aricie* n'en demeure pas moins aujourd'hui un spectacle factice, où l'incohérence des moyens nous déconcerte dès l'abord, mais est capable de séduire diversement notre culture et, par l'observation d'affinités réciproques, de fournir à notre sensibilité une ambiance tutélaire. Entre deux menuets, tambourins ou gavottes, on excuse plus volontiers la nigaude fadeur des déclarations d'Hippolyte ; on est moins ahuri de contempler la chaste Diane se ballader dans des bosquets avec son arc à la main et son croissant dans les cheveux, pour y chanter des vers de mirliton en unissant des amoureux ; le pompier ou la niaiserie du poème s'en atténue d'autant dans le tragique. Si le spectacle que l'histoire baptisa « l'opéra français » n'a pas à priori l'intangibilité d'un bloc fameux, ce fut

du moins un tout en son hétérogénéité principielle, un organisme concerté, admis par l'artiste créateur autant que par la réceptivité contemporaine, et le rêve serait peut-être de ne le connaître, exhumé, que sous son aspect authentique originel, avec ses héros en perruque et ses déesses en paniers. Sans doute, on y aurait assez malaisément l'illusion de la « vie », mais on l'a moins encore en le modernisant ; à mesure qu'on le fait, on n'y peut qu'être plus choqué par le suranné du discours, l'arbitraire ou le saugrenu de conventions caduques brutalement transplantées d'époque et de milieu. De tout cela, nous ne pouvons plus guère goûter que la musique pure en ses combinaisons intrinsèques, en sa grâce ou sa robustesse, ou en ce qui s'y perpétue çà et là de vrai, de fort ou de profond dans l'expression de sentiments humains et contre quoi nulle convention de mode ou de métier ne saurait prévaloir. Aussi, puisqu'il fallait rogner, on eût assurément toléré de plus larges brèches dans le dialogue entremêlé d' « airs tendres », car, parmi ce bon tiers au moins de tout l'ouvrage, bâti presque exclusivement de formules, de mélismes récitatifs d'une banalité depuis Lully courante alors et dont l'irrémédiable ennui nous écrase, il y a fort peu de « musique ». De cette déclamation poncive, Rameau, selon les errements du temps, écrivit simplement le mélos au-dessus d'une basse continue et chiffrée abandonnée à l'empirisme du clave-

ciniste accompagnateur. Il est vrai que la réalisation qu'on entendit à l'Opéra de ce chiffrage fut l'œuvre de M. V. d'Indy, mais, en son élégance et son adresse, ce serait musicalement tout au plus du Rameau de seconde main accompagnant de fastidieux palabres. Le respect exagéré de ces récitatifs mortels eut pour fâcheuse conséquence d'induire à resserrer ailleurs le mouvement jusqu'à l'extrême. L'admirable *Trio des Parques* en fut absolument défiguré par une allure galopante où sombraient à la fois sa majesté d'oracle infernal et la cinglante vigueur de son rythme, martelant et scandant le *crescendo* d'enharmonie géniale. L'apogée expressif et dramatique autant que musical de l'ouvrage apparut ainsi sacrifié à une prolixité le plus fréquemment ridicule ou oiseuse. Malgré ces critiques générales et quelques éventuelles objections de détails, la reconstitution d'*Hippolyte et Aricie* que nous offre notre Opéra, néanmoins, s'atteste des plus louables. Le pertinent artificiel des décors et costumes évoque, sans le copier, notre galant, factice et verbeux XVIII^e^, suffisamment pour atténuer l'invraisemblance ou l'absurde de cet imbroglio démodé. A cet égard comme à bien d'autres, on constate agréablement quelle heureuse métamorphose s'est effectuée ici depuis six mois. L'ensemble de l'interprétation mérite les meilleurs compliments, et ce n'est guère qu'avec le maître de ballet, les gestes et évolutions qu'il ré-

gla, qu'on retrouve les plus déplorables souvenirs des quinze ou vingt dernières années. On doit féliciter hautement les nouveaux directeurs d'un effort artistique aussi consciencieux que désintéressé, grâce auquel, à défaut d'une révélation dramatico-lyrique homogène, nous pouvons pour le moins entendre et apprécier enfin le *musicien* Rameau au théâtre, qui fut son domaine.

L'impression est des plus complexes. Il semblerait qu'on y pût trop évidemment faire abstraction à priori du dialogue ou monologue récitatif trop souvent dépourvu du moindre intérêt musical. Cet élément traditionnel de l'opéra lullyste se dénonce, au contraire, la base du lyrisme expressif de Rameau. C'est lui seul qui s'épanouit en ces ariosos pathétiques, — quelle qu'en soit, au surplus, la symétrie de forme, — où gît la substance propre du drame. Et on en discerne bientôt que le pseudo-lyrisme de Rameau était essentiellement *oratoire*. Ce n'est jamais par une transposition purement musicale, spontanément incarnée dans une inspiration adéquate, que s'expriment chez lui les passions de l'âme humaine, voire en leur paroxysme, mais par la déclamation d'un mélos musicalement subordonné aux inflexions de la parole, au ton et aux accents du discours, sans que l'accompagnement, d'ordinaire, y saisisse autre chose que quelque allusion pittoresque. S'il advient cependant parfois que l'orchestre intronise soudain le pathos

musical au cœur même du drame, c'est en de rares occasions et, comme avec le *Trio des Parques*, toujours dans des ensembles déclamés où le tragique s'empreint de quelque caractère *décoratif*. Le monopole de la musique appartient au spectacle et, en dehors de ces cas exceptionnels, elle est presque entièrement confinée dans les danses, les intermèdes plus ou moins postiches ou étrangers à l'action. Elle y apparaît quasiment un simple instrument de plaisir, un moyen de distraire l'auditeur des touchantes péripéties d'un drame où on la dirait une intruse. Sans doute, une telle disgrâce s'accuse inhérente peut-être à la constitution de l'opéra français ; mais l'application par Rameau de son principe hybride n'est pas moins significative. Ses contemporains le vantaient d'avoir introduit dans l'opéra plus de musique que ses devanciers n'avaient coutume, et une science plaisamment chansonnée par ses détracteurs. Et, en effet, ce qui nous frappe avant tout aujourd'hui dans *Hippolyte et Aricie*, c'est une verve abondante et une solidité d'écriture et de style, de quoi l'intime et désinvolte connexion impose tout d'abord une impression de force évidemment géniale. Mais il semble que, comme celui de Voltaire, le génie de Rameau ait été surtout intellectuel. Cette science, dont nous découvrons les bienfaits, n'est peut-être pas méprisable, encore que rétrospective. Placé entre Lully et Gluck, Rameau se démontre à coup sûr meilleur

« musicien » que l'un et l'autre ; mais meilleur, à l'endroit du second, seulement au point de vue du métier, de la dextérité polyphonique. En songeant que Rameau (1683-1754) fut le contemporain de Bach (1685-1750) et de ses fugues, on peut certes admirer l'audacieuse et correcte aisance de ce métier, sa liberté novatrice au regard d'un contrepoint tardigrade, affranchie de toute étroite scolastique. La polyphonie libérée, claire, élégante de Rameau, c'est déjà l'écriture de Mozart. Sans doute ; mais ce n'est que son écriture. Cette verve précise et châtiée se décèle froide à l'épreuve ; cette imagination fertile trahit incoërciblement la sécheresse, en même temps que la réflexion. On en chercherait volontiers la cause dans l'âge avancé où Rameau aborda le théâtre. Mais le peu qu'il écrivit auparavant ne diffère à peine des productions du quinquagénaire que peut-être pour la maturité. Tout l'art de Rameau se divulgue le fruit de la réflexion. C'est celle-ci qui lui en fournit les ressources, en l'amenant à sa découverte révolutionnaire et géniale d'une théorie fondée sur la nature du phénomène sonore. Son art n'est que l'application réfléchie de cette théorie préalable. Le génie et l'intelligence sont loin d'aller toujours de pair et compagnie. On observe même assez habituellement plutôt le contraire chez les artistes créateurs, où la force d'un instinct spécifique absorbe toutes facultés, et peut fort bien loger l'inconscient génie dans un

cerveau primaire, témoin rien que le grand Hugo. C'est la sensibilité divinatrice qui crée le merveilleux, l'humain ou le profond, bref le durable enclos dans la beauté d'une œuvre d'art. Esprit de perspicacité géniale, Rameau fut un artiste plus intelligent que sensible. Aussi, — car l'ironie des conséquences est implacable, — l'art lucide, logique, pondéré, nerveux, volontaire de ce penseur est-il, en fin de compte et en réalité, irrémédiablement superficiel. Le *musicien* Rameau n'atteint à l'émotion que précisément là où il est généralement le moins musicien, quand il est soutenu par le drame, duquel il interprète instinctivement l'intrigue active et exploite les effets scéniques. Il ne pénètre pas musicalement jusqu'au tréfonds de ses personnages ; il traduit moins leurs sentiments que leurs paroles, qui seules lui dictent sa justesse d'expression indéniable, mais toute oratoire ; moins la fatalité psychologique du drame que ses événements, sa tragédie extérieure et ses tableaux. Il est logique, descriptif et théâtral, mais, même ici, il n'est jamais *lyrique*. Ailleurs, dans les ballets ou chœurs épisodiques, où la musique pure est enfin souveraine, il est fécond, inépuisable, spirituel, gracieux, étincelant parfois, mais toujours d'un imperturbable sang-froid, d'une verve trop visiblement impassible et comme indifférente à son objet. Il pâtit, d'autre part, assez cruellement de la comparaison, voire contemporaine. Son harmo-

nie, systématiquement conçue, souvent originale et hardie, nous charme ou nous surprend sans nous étreindre. Elle nous semble insipide ou glacée auprès du romantisme occulte dont nous ravit le doux et profond Couperin, et même auprès du naturel naïf et savoureux, nuancé de sentimentalité schumanienne, d'un Destouches. Si son métier était « savant » pour l'opéra d'alors, cette science, en tant que telle, s'effondre devant celle d'un Bach autant pour l'intérêt purement musical que pour le souffle ou la puissance ; les combinaisons de cette polyphonie limpide et équilibrée nous indiffèrent en soi désormais et, si l'enharmonie des *Parques* peut nous empoigner au théâtre, elle ne supporte pas musicalement le voisinage du *Prélude* de la fugue d'orgue en *sol* mineur. Enfin, dans l'œuvre entier de Rameau, il n'est pas une mélodie peut-être dont on se sente à l'occasion irrésistiblement hanté, comme de telle arie de Haendel, de quelque adagio, thème ou refrain de Bach ; qui tout à coup réveille en notre mémoire attentive un chant grave ou ému, une pensée profonde, un cantique d'amour, de joie humaine ou de contemplation pure. Faute de lyrisme spontané, l'inspiration de Rameau reste superficielle. Il serait puéril de le dissimuler, de vouloir se mentir à soi-même au nom d'une sorte de nationalisme analogue à celui dont nous faisons grief à nos voisins teutons de la partialité aveugle. Ses écrits théoriques, au surplus, suffiraient à la

gloire de Jean-Philippe Rameau en consacrant le plus invulnérablement son génie précurseur. Tout Helmholtz, plus d'un siècle à l'avance, est déjà dans la *Génération harmonique* (1737), où l'intuition spéculative de l'artiste complète ou synthétise les observations de Sauveur et Mayran, et rénove la conception de l'art sonore en dévoilant l'essence même de la musique. C'est là peut-être son titre le plus sûr à l'immortalité. Il serait non moins absurde, certes, de dédaigner le musicien. Si celui-ci ne fut ni profond ni sensible, ses qualités pourtant sont parmi les plus rares. On ne saurait méconnaître sa fécondité robuste, la précision, la verve et la clarté d'un style qu'on peut assurément qualifier de « classique », autant pour ce qu'il annonce et devança que pour une eurythmie organique qui est la condition des chefs-d'œuvre. Seulement, il ne faut pas trop s'emballer sur quelqu'un qui, d'ailleurs, ne s'emballa jamais. L'évident classicisme de Rameau n'évoque musicalement rien de plus haut qu'un menu mendelssohnisme avant la lettre, doublé de la mentalité tragique ou poétique enchevêtrée d'un Voltaire et d'un Abbé de Bernis. Cet art, d'une élégance un peu fanée et sèche, est parfois dramatique, éloquent, mais disert et, en somme et au fond, théâtral ou « joli ». On se plaît à saluer dans l'œuvre de Rameau la plus pure peut-être et caractéristique expression musicale du génie de notre race. Espérons qu'on se trompe, ou,

pour le moins, qu'on exagère. Le génie, c'est beaucoup ; mettons « l'esprit français » tel que le définit la tradition « classique » qui remonte au Grand Siècle et que notre Université cultive. En tout cas, gardons-nous de le croire, car c'est ainsi que se perpétuent les légendes. Gardons-nous de situer dans l'histoire notre sensibilité nationale, et surtout d'en conférer l'apanage à une époque a-lyrique entre toutes. Notre musique française a de plus glorieuses racines dans le passé, et combien plus humaines, avec le prodigieux Josquin, son ancêtre. Elle a secoué le joug de trop de conventions, la poussière de trop de formules, pour ne pas recouvrer enfin la puissance et la profondeur du lyrisme de ses origines.

Avril 1908.

SNEGOUROTCHKA ET BORIS GODOUNOFF

Tous les ans, depuis peu, entre avril et juillet, Paris a sa *season*, à l'instar d'outre-Manche. Pour la part qu'y tient la musique, c'est l'heure où s'accumulent les concerts, où nous arrivent les virtuoses, où s'organisent les festivals. Cela peut passer pour un précieux signe des temps que, du moins par le sensationnel, notre saison musicale appartint cette fois franchement au théâtre, avec Rameau d'abord, puis les Russes. On y doit joyeusement saluer enfin l'entrée définitive autant qu'heureuse de notre Opéra subventionné dans notre vie artistique où, à la honte de l'impéritie d'hier, il resta si longtemps devancé par son voisin de la rue Favart. Une rencontre, où quelque hasard favorisa l'émulation, amena simultanément sur le même terrain nos deux scènes lyriques, et ce fut une double surprise. M. Rimsky-Korsakoff est l'un des maîtres

les plus incontestés de l'école symphonique russe. On a peine à imaginer que le musicien qui fit *Antar* et *Shéhérazade* ait pu sans embarras écrire et surtout signer la partition de *Snegourotchka*. Ce « conte de printemps » pâtit peut-être notablement de sa transposition dans notre langue et dans un milieu étranger. Sa poésie y perd sans doute un parfum de terroir essentiel, — écueil d'ailleurs inéluctable de toute traduction de ce genre, — tandis que le slavisme assez spécial de sa légende nous déconcerte un tantinet. Chez nous, les saisons se succèdent à la vérité, mais s'enchevêtrent et semblent parfois se confondre à la barbe du calendrier. Escortés d'automne et d'été, l'hiver et le printemps sont trop peu disparates, trop peu tranchés de caractère pour que nous en soyons profondément frappés ou troublés dans notre existence. Parmi les giboulées, le soleil du 21 mars nous brûle souvent tout autant que celui du 21 juin. Nous ignorons le long sommeil hivernal sous un linceul de neige, le dégel libérateur et la volupté de revivre, avec les fleurs et la moisson naissante, jusqu'à l'épanouissement d'effort ou de béatitude des midis féconds et torrides. Le symbolisme national nous échappe, dont la fable de *Snegourotchka* devrait nous apparaître aussitôt comme une émanation naturelle en une ambiance familière. Si cette ambiance peut nous plaire, elle ne saurait nous toucher. Au lieu d'un tréfonds pri-

mordial et générateur, nous n'y voyons qu'un accessoire ; nous n'y découvrons qu'un décor, de fantaisie toute gratuite, où se déroule une petite histoire incohérente, puérile plutôt que naïve, aussi dénuée d'humanité tangible que d'intrigue. Car si, faute d'une âme russe, les figures peu ou prou symboliques indiffèrent à priori notre réceptivité occidentale, la psychologie des autres personnages n'est pas moins rudimentaire ou nulle que celle du bonhomme Hiver ou de la Fée Printemps, son épouse, et, quand Snegourotchka, leur fille, fond au premier soleil estival dans son premier baiser d'amour, cette humide fin nous laisse aussi froids que les péripéties éparpillées d'une aventure trop ostensiblement artificielle. On y a l'impression d'une sorte de cantate, où la virtuosité du verbe, à nous inaccessible, pourrait seule racheter la vacuité d'un poème qui ne demeure pour nous que prétexte assez insipide à musique en même temps qu'à tableaux pittoresques. Cependant, rien que sa féerie et son apparat légendaire s'attesteraient des plus propices à la verve d'un musicien, et on avait le droit d'espérer trouver quelque reflet de son lyrisme originel dans l'interprétation sonore d'un artiste autochtone. M. Rimsky-Korsakoff semble avoir voulu s'y tailler une manière de livret d'opéra-comique à l'ancienne mode, découpé de romances, de couplets et d'ensembles. Il y déploie une inspiration qui flotte entre de

l'Ambroise Thomas quelconquissime et du plus ennuyeux Tchaikowsky ; on y est stupéfait de la banalité de son métier polyphonique ou orchestral. Il ne se rattrape guère que dans les intermèdes choraux ou chorégraphiques où il emprunte au folklore indigène à tout le moins de séduisants rythmes et mélismes. Sans quelques-uns de ces hors-d'œuvre, c'eût été tout à fait navrant. Mais, comme ailleurs la fastidiosité interdit immuablement tout émoi, cet art, où que ce soit, s'accuse si factice, superficiel et fabriqué en sa conservatoriale écriture, que, jusque dans les oasis de son désert de platitude, on éprouve bien moins quelque illusion de charme qu'un inattendu de contraste, de bariolage ou de clinquant. En somme, cette marqueterie russo-européenne n'offre vraiment pas d'intérêt pour notre esprit ou nos oreilles et les consternerait plutôt. Elle nous procura, en revanche, un ravissement de la vue. On contempla certes rarement au théâtre un aussi harmonieux mélange de réel et de fantastique ; on n'y eut peut-être jamais vision plus délicieuse ou plus étincelante que le cycle décoratif où s'encadre *Snegourotchka*. Mais c'est assurément le meilleur de ce qu'on gagne à faire sa connaissance, et on aurait aimé pouvoir garder du reste un moins décevant souvenir.

L'amertume en est amplement compensée par la radieuse révélation que nous apporta soudain

Boris Godounoff à l'Opéra. Nul enthousiasme ne saurait être assurément moins suspect que celui de votre humble et penaud serviteur qui fut, en maintes occasions, d'une sévérité peut-être légitime, mais incomplètement avertie, envers le musicien Moussorgsky. J'en dois faire l'aveu : je ne connaissais rien de *Boris Godounoff* avant sa représentation récente. Je pourrais invoquer comme excuse la rareté d'une partition presque introuvable même aujourd'hui encore à Paris. Cela ne changerait rien au résultat, car tout se tient en art, et surtout dans l'art musical. Pour assumer l'office d'en parler à autrui sans s'exposer éventuellement à découvrir quelque Amérique, le devoir et la précaution seraient d'en tout connaître. Je sais bien que c'est difficile et rendrait quasiment la profession de critique inabordable ; mais, quand on a péché par ignorance à l'égard d'un chef-d'œuvre, il ne faut pas tarder d'en proclamer sa confession. Sans doute, Modeste Moussorgsky s'avère un plutôt piètre « compositeur » lorsqu'il use, sous le couvert ou non d'un programme, des moyens de ce qu'on qualifie la « musique pure ». *La Nuit sur le Mont Chauve* en est le pire exemple et les *Tableaux d'une Exposition* s'élèvent tout au plus à l'improvisation brillante. Les lieder de la *Chambre d'Enfants* mêmes peuvent nous agacer, traduits, par une affectation que la brièveté des pièces exaspère sans péremptoire intérêt musical.

Si ceci, comme d'autres choses, nous arrive trop tard peut-être, le total de ses productions démontre en Moussorgsky un artiste au moins inégal et parfois impuissant, chez qui, pour la plupart de ce qui nous parvint jusqu'hier, le musicien ressemblait trop souvent à une sorte d'amateur présomptueux et fantasque. Mais ce mépris flagrant du métier, qui le travestissait pour notre « sonatite » aussi indurée qu'inconsciente, fut bien probablement la sauvegarde de son génie. Il fut privé ainsi d'un secours confortable, tutélaire aux talentueux épigones, mais préservé, par quelque maladresse autant peut-être que par répugnance instinctive, de tout ce que l'habileté enclôt à son insu de procédés dans la musique pure. Et, cependant que ses savants confrères élaboraient des symphonies en pastichant Berlioz et Liszt ou taquinaient doctement le quatuor auprès du concerto, Moussorgsky accouchait tout à coup d'une œuvre extraordinaire dont, même à l'heure qu'il est, nous ne pouvons mesurer la portée que pour avoir vécu la libération debussyste, — laquelle en dériva directement. Cette constatation ne diminue pas plus l'auteur de *Pelléas* que Wagner n'est atteint par l'évidence de sa filiation weberienne. Seulement cela tend à prouver que, dans le ciel de l'art, il n'y a pas de bolides, et l'évolution musicale apparaît comme un enchaînement mystérieux où toutes créations du génie sont à la fois des effets et des causes. Certes, rien que

pour la maîtrise et la divination harmonique, il n'y a guère de comparaison possible entre le *musicien* Claude Debussy et son devancier russe. Mais tout le système dramatique de *Pelléas et Mélisande* est déjà dans *Boris Godounoff* un quart de siècle à l'avance et, avec ce système, un lyrisme nouveau affranchi des formes et des formules, exprimé par une sensibilité analogue, et qui s'épanouit spontanément chez le Français plus proche en une harmonie naturelle et miraculeusement novatrice. Car le principe de ce lyrisme, désormais vainqueur, c'est l'exclusive intronisation dans l'art de la nature et de la vie, au contact de quoi s'effondrent conventions, préjugés ou théories les plus plausibles. *Boris Godounoff* en témoigne surabondamment. Moussorgsky, qui le composa de 1868 à 1871, y élut tranquillement un de ces sujets historiques qu'on estimerait volontiers à priori désuets après la triomphante épopée de la légende wagnérienne. Dix ans après *Tristan*, quatre après *les Maîtres-Chanteurs*, et tandis que s'achevait *Siegfried*, le musicien exclut de son drame lyrique, sinon le leitmotif, du moins la symphonie avec l'intérêt purement musical de la trituration des thèmes. Et cependant il en est résulté un chef-d'œuvre qui, même en ce 1908, non seulement nous étonne et nous point, mais ne pâlit musicalement devant aucun. Le rideau se lève et, au lieu de se sentir au spectacle, on est enveloppé dans une réalité in-

tense. On est emporté par l'action qui ne s'arrête plus, où tout ce qu'on entend ou voit concourt et participe. Il n'y a ici ni personnages de théâtre, ni chœurs d'opéra ou de concert, mais rien que d'humaines créatures dont chacune vit son destin obscur ou éclatant. Il n'y a même pas de « pièce » : des tableaux qui se suivent détachés, comme indifférents l'un à l'autre, dévoilent brusquement quelque instant de la complexe tragédie que mène une fatalité aveugle, et ce sont des tranches de vie palpitante, dénudée sans apprêt, telle quelle, qu'on dirait présentée sans art. Il semble enfin d'abord qu'il n'y ait point là de « musique », du moins en tant qu'*art* musical, tellement, jusqu'au bout et sans la moindre défaillance ou digression, l'expression sonore et son objet apparaissent indissolubles. Que la foule supplie, se dispute, acclame, prie ou se révolte, que des boyards délibèrent en assemblée pompeuse, qu'un cortège de fête prélude en chœur et en cadence à un imbroglio d'amour et de machiavélisme, le son n'est jamais égoïste, ne se trahit pas plus fardé, arbitraire ou postiche en sa polyphonie vocale ou autre que lorsque son mélos épouse la parole isolée. Mais il ne faut pas s'y tromper ; cette absence d'art apparente n'est que l'absence d'artifice. Un art suprême y gît, qui fait songer à Shakespeare pour la puissance évocatrice et la profondeur. Dans cet entrelacs disparate de drame, de décor et de quotidien terre-à-terre, nous

pénétrons jusqu'à l'humaine substance des êtres que nous voyons s'agiter devant nous. Pas plus que des pantins d'opéra, nous n'y reconnaissons des symboles ; sauf peut-être avec « l'Innocent » pour conclure. Leur qualité même ou leur rang n'est qu'un manteau à travers quoi nous percevons leur âme. Ce n'est pas le tzar qui nous touche, c'est Boris. Cette psychologie multiple et incisive, qui ne néglige aucun comparse et n'épargne nul épisode, est merveilleusement fouillée par la musique, exprimée en ses nuances brutales ou subtiles avec une vérité, une justesse, une force et en même temps une sobriété saisissantes. Et le caractère des milieux n'est pas moins sûrement souligné que celui des personnages. L'acte qui se passe en Pologne tranche musicalement, par une sorte de gracilité superficielle et quelque peu factice, sur le naturisme plus âpre, l'inculture ou la naïveté du fonds russe. Enfin il y a plus de talent qu'il ne semble de prime aspect, dans l'art de Moussorgsky ; mais un talent tout intuitif qui fait corps avec le génie. L'écriture de *Boris Godounoff* dénonce bien moins une gaucherie embarrassée qu'une spontanéité ingénue, qui se crée ses moyens pas à pas ou renouvelle d'instinct ceux qu'elle accepte, sans souci de briller et réfractaire à tout poncif comme à tout intellectualisme abstrait. La réalisation dramatico-lyrique procéderait assez du dernier acte de *Tannhæuser* et du premier de *Lohengrin*, mais en

aboutissant à un ensemble peut-être plus homogène, moins manifestement entrecoupé de musique pure. La musique jamais n'interrompt, pour le commenter, le drame. Elle fait mieux que l'accompagner ou le traduire, elle le contient tout entier, et le chant de l'orchestre double presque immuablement une déclamation vérace et souple, la plus éloignée du récitatif, qui se fond insensiblement çà et là en ariosos, voire en airs véritables et parfois, comme avec le monologue de Boris, de la plus étreignante beauté, sans qu'en cet alliage intime du son, de la parole et de la tragédie, nous puissions soupçonner quelque soudure occulte et dissocier les éléments de notre intégrale émotion. L'harmonie est profondément originale, audacieuse pour son époque par une exploitation prophétique de l'accord de quinte augmentée et de la gamme par tons. Mais ce n'est pas seulement à cet égard qu'on pressent *Pelléas* en ce chef-d'œuvre. On y découvre une essentielle affinité de style et de modulation, de pareils intermittents envols d'accords lumineux ou expressifs, ponctuant la trame du discours, et jusqu'à des rencontres d'écriture, de rythmes ou d'inspiration. Car *Boris Godounoff* est un trésor d'invention rythmique et mélodique, où il semble qu'on reconnaisse au passage un tas de choses que depuis on entendit ailleurs. Si la partition en est encore peu répandue, certains privilégiés l'ont évidemment possédée. L'auteur de *Proserpine* et d'*As-*

canio ne l'ignorait pas plus sans doute que celui d'*Ariane et Barbe-Bleue*, et le musicien de génie qui créa *Pelléas* en fut visiblement imbibé comme une éponge. Rien qu'une telle conséquence vaudrait à Moussorgsky la gloire et notre admiration reconnaissante. L'intrinsèque splendeur de son œuvre nous ménage des joies plus humaines. On ne saurait assez remercier MM. Messager et Broussan d'avoir donné ce lendemain à *Hyppolite et Aricie*. Un secret enseignement s'en dégage peut-être. Grâce à l'intelligente initiative des nouveaux directeurs, nous conservons *Boris Godounoff* à l'Opéra. On va nous l'offrir en français et, souhaitons-le, dans son intégrité, sans coupures. Nous le verrons dans ses décors frustes et savoureux, avec le grouillement de mosaïque étrange et crue ou le faste barbare de ses costumes authentiques. Mais il nous manquera ses chœurs aux voix limpides et nuancées, capables de chanter en mesure et d'en changer dans les plus fougueux mouvements sans regarder le chef d'orchestre, tandis que, là comme partout ailleurs et des protagonistes (à très peu près du moins) au dernier figurant, chacun « vit » bien plutôt qu'il ne « joue » son rôle. Nous n'aurons plus l'imposant Chaliapine avec sa puissance tragique, servie par un organe harmonieux et flexible, doublée par sa sobriété de gestes et d'accents ; ni son émule en perfection Altchewsky disséquant sous nos yeux, quasiment,

l'âme féline et compliquée du vieux prince Basile Chouisky. Saurons-nous remplacer tout cela? L'interprétation russe de *Boris Godounoff* à l'Opéra fut, dans l'ensemble, une merveille de naturel et de spontanéité qui nous semblaient assez cruellement détonner avec les us et les coutumes de notre première scène lyrique. Comme, au dire d'un alexandrin fameux, en venait jadis la lumière, c'est une leçon de vérité qui nous vient du Nord aujourd'hui. Espérons-la féconde.

Juin 1908.

M. RIMSKY-KORSAKOFF ET BORIS GODOUNOFF

J'ai depuis assez longtemps coutume de parler des vivants avec autant d'indépendance que s'ils étaient morts, pour en avoir acquis peut-être le droit de parler d'un défunt comme s'il était encore en vie. J'ai voulu néanmoins laisser passer le flot des nécrologies panégyriques à propos du décès récent de M. Rimsky-Korsakoff. On l'a sacré « grand musicien ». C'est évidemment excessif, mais ça ne fait de mal à personne. On l'avait bien dit de Lalo. Ce sont là moins appréciations que compliments de condoléance ou autres qui ne tirent pas à conséquence. La personnalité musicale du disparu, d'ailleurs, est fort loin d'être méprisable. Nicolas Rimsky-Korsakoff (1844-1908) a tenu un rôle important dans le développement de la musique russe et occupé une place à part parmi *les Cinq*. Tandis que certains de ceux-ci eurent à

tout le moins des éclairs de génie, il y brilla surtout par le talent, par une maîtrise des moyens que ne sut égaler aucun des « Novateurs », quoiqu'on ne puisse dénier pourtant quelque génialité à tels de ses ouvrages. *Antar* et *Shéhérazade* apparaissent à cet égard le meilleur de son œuvre. Mais cet œuvre, dans son ensemble, s'accuse aussi inégal et mêlé que mince, au fond, d'étoffe et d'envergure. *Snegourotchka* nous montra quelle conception périmée de l'art lyrique cultivait Rimsky-Korsakoff. Ses compositions pianistiques sont plus décevantes encore, d'une élégante banalité qui le cède à peine d'un fétu à la poncive insignifiance d'un Tschaikowsky. C'est assurément dans la symphonie qu'il s'est élevé le plus haut à la remorque ostensible de Liszt. Une étincelante virtuosité d'orchestre, où se trahit l'influence artificielle de Berlioz, ne contribue pas peu à l'attrait de ses productions au concert comme au théâtre, et il serait oiseux de dissimuler qu'elle en paraît aussi constituer bien souvent le principal mérite. Toutefois, si ce n'est guère qu'avec *Antar*, en somme, que Rimsky-Korsakoff atteignit à quelque puissance, on ne saurait méconnaître ailleurs une harmonieuse musicalité au service d'une verve coulante et spirituelle, bien que peut-être trop visiblement « habile » en sa spontanéité manifeste. Cette habileté quasiment constitutionnelle, non moins que le caractère général de ses tendances, rapproche sin-

gulièrement l'artiste slave de notre Saint-Saëns. Le rôle de ces deux musiciens dans l'art de leur patrie semble assez analogue. Ils y remplirent pareillement un office d'éducateur, en y assimilant, sans altérer son génie national, avec des traditions de style ignorées ou perdues, des éléments rénovateurs d'origine étrangère. Car, vulgarisateurs tous deux des formes du classicisme allemand, Rimsky-Korsakoff fut là-bas le disciple de Liszt, comme Saint-Saëns chez nous son apôtre, et, malgré la diversité des emprunts éventuels, l'un se divulgue aussi Français que l'autre Russe. La ressemblance est même assez curieusement soulignée par l'absence, en leur œuvre respectif, de tout stigmate wagnérien, et une évolution commune de l'esprit dans un sens plutôt rétrograde. Si Rimsky-Korsakoff, en effet, commença « novateur » avec « les Cinq », il finit peu ou prou ouvertement réactionnaire. A vrai dire, le simple fait qu'il assuma, depuis 1881, le poste de Directeur du Conservatoire de Saint-Pétersbourg, fournirait à la fois l'explication plausible de ce dénouement et son excuse. On n'enseigne pas impunément pendant près de trente ans les arguties du contrepoint, et le goût secret de l'auteur d'*Antar* pour les charmes de la scolastique l'entraîna par surcroît à rédiger un *Traité d'Harmonie* selon la formule, qui connut les honneurs d'une teutonne traduction. Consacré « Maître » en son pays, légitimement prisé

au dehors, Rimsky-Korsakoff jouissait paisiblement, vers le soir de sa vie, de cette académique renommée qui l'eût conduit chez nous à l'Institut. Il put savourer, de la gloire, la tangible illusion refusée à un Borodine et à un Moussorgsky. Il paraît que c'était un vieillard charmant, encore qu'un peu froid. On vante sa droiture et sa franchise, la sûreté et l'agrément de son commerce. Cet excellent homme ne comprenait rien à *Pelléas* et ne s'en cachait pas. Après tout, ce n'était pas indispensable qu'il comprit, et on n'en est surpris qu'à moitié. On ne peut pas être et avoir été. Cependant, son aveu eût gagné à ne pas s'entacher d'une opposition discuteuse où se pressentirait déjà quelque sénile étroitesse intellectuelle. Nul n'aurait osé soupçonner l'ancienneté de cet obscurantisme dogmatique et le rêver si téméraire en ses méfaits.

En dépit des réserves que suggère son œuvre, on distinguerait volontiers le théoricien du créateur, pour reconnaître en celui-ci un musicien, sinon extraordinaire, du moins doué de ces facultés exceptionnelles qui font que le talent effleure une génialité intermittente. On saluerait avec reconnaissance le producteur d'un art souvent original et séduisant jusqu'en sa virtuosité superficielle, et, comptant son activité didactique pour une manière de dévoûment tout surérogatoire, mais désintéressé, on rendrait un hommage ému à l'artiste

sincère que la mort vient frapper soudain, — si l'inconscience du pédagogue n'avait niaisement induit cet honnête homme à un véritable forfait artistique. Il n'y a certes pas d'expression assez dure pour qualifier comme il convient le tripatouillage indigne perpétré sur *Boris Godounoff* par M. Rimsky-Korsakoff. L'attentat, à la vérité, porte avec soi son châtiment, car, si la mémoire du vandale en est éclaboussée de quelque honte, les résultats de son opération sont cruellement significatifs à son égard. On y mesure avec stupéfaction l'infranchissable abîme qui sépare à jamais les petites habiletés du talent et la profondeur ingénue propre à l'intuition du génie. M. Rimsky-Korsakoff, à qui son adresse instinctive interdisait l'ingénuité, n'a pas plus compris quelque chose à *Boris* qu'à *Pelléas*. Dans la préface où il motiva son intervention, il avertit qu'il voulut remédier aux incorrections d'écriture dues au métier insuffisant de Moussorgsky, et, grâce à des remaniements appropriés, faciliter la représentation d'une œuvre conçue sans préoccupation des conventions régnantes au théâtre. A cet effet, il intervertit tout d'abord l'ordre des deux derniers tableaux, dénaturant ainsi, avec sa conclusion, l'essence expressément populaire et la psychologie du drame. Peut-être craignit-il que les spectateurs des fauteuils, les abonnés des balcons ou des loges fussent tentés de vider la salle après la mort de Boris en dédai-

gnant le reste. En tout cas, il semble avoir également redouté de leur exténuer les méninges et déranger leurs habitudes, en leur offrant à l'Opéra une action cohérente, car il paraît s'être évertué de la rendre inintelligible par le choix des passages que son caprice y supprima. L'acte admirable de vie et de contrastes pathétiques, avec Boris et ses enfants, en est tout spécialement mutilé. Le personnage du tzaréwitch Féodor y devient une panne indifférente ; la tragique antithèse du père affectueux et doux et du tzar en détresse s'en annihile à bien peu près, tronquée de l'épisode où, sur une adorable musique, l'enfant interrompt le monologue angoissé du tyran par une histoire de perroquet échappé de sa cage, et M. Rimsky-Korsakoff n'a pas manqué non plus de biffer la sonnerie de l'horloge aux pantins automates, dont le déclenchement corse de shakespearien réalisme les hallucinations de Boris.

La maladresse et l'ineptie de ces transformations décèlent une mentalité surannée de librettiste ou impresario professionnel ; mais, une fois pratiquées ces coupes sombres et d'autres qui rognent sans embarras ni pitié les plus belles pages musicales, on pouvait espérer que l'émondeur s'empresserait de remiser ses ciseaux désormais superflus. On se tromperait grossièrement. Entre ces larges brèches s'en intercalent un peu partout de moindres, de minimes, de minuscules.

M. Rimsky-Korsakoff coupe au petit bonheur une, deux, trois, quatre, cinq mesures aussi sereinement que quinze ou vingt. En revanche, il arrive aussi qu'il en ajoute de son cru, car ce déchiquetage implique d'ingénieux raccords. Mais ce n'est pas tout. Parmi ces fragments congrument recollés, M. Rimsky-Korsakoff transpose à son gré d'un demi-ton, d'un ton, d'une tierce à l'aigu ou au grave, tripotant selon ses besoins la modulation originelle, et l'arbitraire qu'il y déploie déconcerte peut-être moins par son sans-gêne que pour une inutilité flagrante. Pourtant ce n'est pas tout encore. Dans la revision musicale annoncée du chef-d'œuvre « incorrect et informe », le vandalisme se double irrémédiablement d'un crétinisme outrecuidant de cuistre. M. Rimsky-Korsakoff corrigea la partition de *Boris* comme un pion le devoir d'un mauvais élève. Un sourire protecteur aux lèvres, il tranche, barre et améliore à sa guise, défait et refait doctement le cortège des fugatos, et son zèle de conservatorial Trissotin lui fait même découvrir et corriger des fautes imaginaires, comme les pseudo-quintes au-dessus d'un dessin en pédale obstinée dans l'air de « l'Innocent », par exemple. Mais M. Rimsky-Korsakoff ne se contenta pas d'altérer sans façon rythme ou mélos afin d'éliminer des quintes savoureuses et manifestement intentionnelles, par-dessus le marché *il a aussi corrigé l'harmonie*, conformément sans doute

à son *Traité*. Celui-ci défendant vraisemblablement le triton, M. Rimsky-Korsakoff l'élague autant qu'il peut de la polyphonie. Durant tout le tableau dans la cellule de Pymenn, le dorien liturgique en est adultéré jusqu'au travestissement en *ré* mineur banal. L'intervalle de quinte augmentée est fréquemment l'objet d'un équilatéral ostracisme. et cela, où qu'il se rencontre, car l'implacable correcteur n'hésite pas plus à rectifier la mélodie que les accords. Enfin, même en abandonnant ces expurgations d'un pédantisme caduc et stupide, on s'aperçoit avec stupeur que l'harmonie traditionnelle, décidément admise ou depuis des siècles licite, n'est pas plus respectée que l'autre. Il advient presque à chaque instant que M. Rimsky-Korsakoff y change quelque chose pour l'unique raison que c'est son bon plaisir, tout bonnement pour remplacer par ce qui lui plaît mieux ce qu'avait écrit Moussorgsky, et, s'il est extrêmement rare que ses amendements paraissent justifiables à la rigueur, on demeure parfois littéralement ahuri en présence de ce dont il accouche. C'est ainsi que, sans doute inopinément chiffonné par une appogiature délicieuse, il métamorphosa en platitude l'une des plus gracieuses inspirations du rôle de Marina. Ailleurs, il dénature, avec la matière harmonique, les modes anciens employés autant que l'effet expressif; il émousse l'âpre crescendo de frustes dissonances, châtre l'hymne de Dimitri de

sa brutalité sauvageonne en escamotant dextrement la pesanteur têtue d'une double pédale. D'un bout à l'autre de l'ouvrage, il rabote, lime, polit, aligne, retouche, enjolive, affadit ou corrompt. Harmonie, mélodie, modulation, tonalité, tout lui est bon à corriger sans plus de précaution que d'appréciable cause. En comparant les deux partitions, on en croit à peine ses yeux. Dans les 258 pages de celle de M. Rimsky-Korsakoff, il n'y en a peut-être pas vingt qui soient intégralement conformes au texte original. Au prix de celui-ci, le chambardement gunzbourgeois de *la Damnation* n'est que vénielle peccadille, car il n'atteignait pas la substance purement musicale de l'œuvre. On a cependant protesté et fort justement pour Berlioz. Certains même ont crié au sacrilège. Qu'auraient-ils dit si quelque praticien diplômé eût pris la liberté de réviser Berlioz afin de corriger ses fautes d'orthographe ou d'écriture? Ce praticien pourtant aurait été bigrement plus excusable que M. Rimsky-Korsakoff. Car il importe de proclamer à ce propos, puisque le chambardeur a parlé de « métier », que, rien qu'à cet égard étroit, le vrai *Boris* est mieux « écrit », non seulement que *la Damnation*, mais même que *le Vaisseau-Fantôme*. Il est faux que Moussorgsky ait été dépourvu de technique et que *Boris* ne soit exécutable que grâce aux modifications de M. Rimsky-Korsakoff. Sans doute, Moussorgsky n'écrivait pas comme on apprend

dans les Conservatoires, et ce fut une chance pour lui et pour nous. Son art en garde ici une saveur de fruit cueilli à l'arbre, moelleux et ferme, au duvet de velours impollué, et qui éclate et jute sous la lèvre, acidulé, amer ou âcre. Seule une âme de pion pouvait imaginer d'ouvrir un recueil de recettes et de l'accommoder « correctement » pour nous le servir en compote. Non certes, Moussorgsky n'écrivait pas comme au Conservatoire, mais il n'écrivait pas non plus « incorrectement », si le mot signifie musicalement quelque chose. Un instinct plus sûr que les règles guidait sa sensibilité et son génie. Tout au plus constaterait-on qu'il ignorait les trucs du « métier », les ficelles du mécanisme machinal si favorables aux médiocres ou pires. Et néanmoins, les quelques gaucheries parsemées que peut-être on pourrait relever, — outre qu'il est fort admissible que l'artiste les ait voulues, — sont encore presque de la maîtrise auprès de l'opiniâtre impéritie et de l'amusicalité empêtrée d'un Berlioz. Enfin, s'il s'agit de l'orchestre, des gens bien informés, dont M. F. Blumenfeld, qui dirigea l'ouvrage à l'Opéra, déclarent que les changements apportés par le réviseur à l'instrumentation de *Boris* sont loin d'être toujours heureux. L'intervention de M. Rimsky-Korsakoff apparaîtrait déjà pour le moins ridicule, rien que s'il avait prétendu simplement se faire le Vaugelas d'un Moussorgsky ; elle devient odieuse avec la

sophistication essentielle qu'il se permit de la matière musicale, en abâtardissant une harmonie toujours originale et souvent novatrice. Que le chef-d'œuvre de Moussorgsky ait résisté à cette épreuve, cela ne prouve que la puissance d'une beauté infuse capable, même ainsi défigurée, de si profondément émouvoir ; on n'en saurait tirer de valable argument au bénéfice du simulacre. La pensée d'un artiste mort est aussi inviolable que sa tombe. En falsifiant l'œuvre de son ami, M. Rimsky-Korsakoff a commis une mauvaise action à laquelle on ne voit d'autre excuse qu'une inexorable bêtise. On y a l'impression très nette qu'il est à peu près impossible de pousser plus loin que cela l'incompréhension présomptueuse et l'inconsciente cuistrerie de pédant vétilleux et béat. L'inéluctable conclusion éclaire d'un jour assez fâcheux la mentalité musicale du chef hier incontesté de l'école russe. On s'en explique bien des choses, et on se sent peu disposé à atténuer sa sévérité vengeresse, en songeant que la notoriété de ce malfaiteur officiel, en servant à les imposer, risqua de rendre ses exploits peut-être irréparables. La partition originale de *Boris Godounoff*, en effet, même usagée, est presque introuvable aujourd'hui et épuisée chez l'éditeur qui, depuis des années, ne livre plus que la contrefaçon de l'œuvre la plus extraordinaire qu'ait produite la musique slave. Par bonheur, il en court çà et là quelques vieux exemplaires par le

monde, qu'on se confie comme un trésor et que chacun, dès 1911, pourra librement imprimer, les productions de Moussorgsky tombant alors dans le domaine public. En attendant cette résurrection réparatrice, *Boris* offre à notre Opéra l'occasion d'une riposte élégante au succès des représentations russes. Sous le couvert d'une interprétation hors ligne, nos amis et alliés nous en ont étalé des lambeaux magnifiques, mais lessivés et reprisés comme on a vu. Répondons-leur en restituant fidèlement chez nous, et joué de notre mieux, le chef-d'œuvre authentique en son intégrité géniale. C'est sous ce seul aspect que *Boris Godounoff* peut dignement de notre part être accueilli, pour y rester, dans notre répertoire lyrique.

Septembre 1908.

M. ROMAIN ROLLAND ET LA MUSIQUE

Sous ces titres sommaires, *Musiciens d'autrefois* et *Musiciens d'aujourd'hui*, M. Romain Rolland vient de réunir quelques extraits de la matière du cours qu'il professe en Sorbonne et des études d'actualité parues dans des revues diverses. Les deux volumes sont d'un égal et substantiel intérêt. L'un nous conduit des primes origines de l'opéra jusqu'à Mozart, en passant par Lully, Gluck et Grétry. L'autre, avec Berlioz, Wagner, Saint-Saëns, V. d'Indy, Richard Strauss, Hugo Wolff, Perosi et *Pelléas*, nous promène à travers tout le XIX^e^ siècle et même atteint l'aurore de ce XX^e^ par une esquisse du « Renouveau » le plus contemporain. M. R. Rolland est assurément l'un des esprits les plus sérieux qui se soient adonnés chez nous à la critique d'art. Il possède et y a révélé une culture générale qui ne le confine exclusi-

vement dans aucun domaine, quoiqu'il semble se plaire mieux que partout ailleurs dans celui de la musique et, si peu à peu celle-ci paraît reconquérir le rang qu'elle eut jadis en notre Université parisienne, M. R. Rolland est parmi les premiers et les plus avertis de ceux qui contribuèrent à cet heureux retour. Mais outre son érudit historien, M. R. Rolland est peut-être surtout un amant passionné de la musique et, comme il est doué d'une âme de poète et d'une imagination créatrice, cet amour s'est cristallisé pour nous dans l'étrange et si vivante odyssée de ce *Jean-Christophe* dont les tomes se succèdent trop lentement au gré de notre impatience et sans lasser notre attention émue. Ce roman, qui valut à l'auteur un délicat hommage féminin sous la forme d'un prix non brigué, a sans doute plus fait que n'importe quelle exégèse enthousiaste pour vulgariser le sentiment profond de la musique en la dévoilant, avec une telle intensité vibrante, cause finale unique, incoërcible et légitime d'une existence. On y éprouve que l'art puisse être capable, à soi seul, de rendre la vie digne d'être vécue et vécue noblement, où que ce soit, quoi qu'il advienne. Toutefois, on y découvre aussi que cet art est essentiellement considéré comme un moyen précieux, mais un simple *moyen* de communication entre les hommes. Fort acceptable, au demeurant, dans la fiction romanesque, encore qu'elle entraîne parfois Jean-Christophe à des propositions singu-

lières, une conception esthétique de ce genre trahit bientôt ses inconvénients autre part. Il y a beaucoup à apprendre avec *Musiciens d'autrefois*, et, aussi bien là que dans *Musiciens d'aujourd'hui*, cet amalgame intime et indissoluble de l'art et de la vie, qui est la caractéristique de la pensée de M.-R. Rolland, donne à ses études une saveur de réalisme pittoresque, enveloppe son récit d'une atmosphère de synthèse et d'idées générales, qui en font une lecture captivante autant qu'instructive. Pourtant, si la documentation historique et biographique est abondante et des plus sûres, si même un inconscient instinct guide souventefois la subjectivité du critique, en revanche, les arguments purement musicaux sont extrêmement rares ; et cela, quasiment de parti pris. M. R. Rolland semble écarter expressément tout élément de beauté spécifique. Il le proclame sans ambages :

Si la musique nous est si chère, c'est qu'elle est la parole la plus profonde de l'âme, le cri harmonieux de sa joie et de sa douleur. Je ne sais pas choisir entre la plus belle sonate de Beethoven et le tragique *Testament d'Heiligenstadt*.

Le chapitre intitulé « la Musique dans l'Histoire générale » est un obstiné parallèle entre les manifestations de l'art sonore corrélatives et les annales psychologiques, ethnologiques ou morales autant même que politiques de notre Europe occidentale

depuis le Moyen Age. M. R. Rolland y montre la musique organe tour à tour du « christianisme naissant », de la discipline scolastique, de la « poésie chevaleresque », de « l'esprit de liberté » profane et de « l'imitation de la nature » ; puis, avec le XVIII^e siècle, on la voit traduisant le *dolce far niente* transalpin, de germaines et puissantes « harmonies intérieures », et secondant la tragédie dans l'opéra français. Plus tard, cette musique « exprime le réveil de l'individualisme révolutionnaire qui a remué le monde... Et voici la Révolution et l'Empire » de qui « le chantre Beethoven a le plus passionnément exprimé toutes les tempêtes des temps napoléoniens, les angoisses, les troubles, les ardeurs guerrières, les emportements enivrés de l'âme libre... » Et l'assimilation se poursuit avec le romantisme lyrique et les « rêveries adolescentes d'un âge nouveau » ; le voluptueux chant du cygne rossinien étouffé par la fanfare du fils de « l'âpre et bruyant Piémont », Verdi, sonnant « les luttes du *Risorgimento* » ; « l'Allemagne en gestation d'un empire » et produisant Wagner... Enfin M. R. Rolland conclut : « Le spectacle de cette éternelle floraison de la musique est un bienfait moral. » On ne saurait méconnaître l'éloquence et l'élévation d'une telle esthétique et on s'en explique aisément mainte attitude de l'analyste en présence de l'œuvre d'art. Cependant, si ce symbolisme est certes fort licite, si ce « langage humain » qu'est

la musique peut apparaître éventuellement tout ensemble l'expression de la subjectivité individuelle et des aspirations d'un peuple ou d'une époque, où se discernerait l'écho ou le reflet de toute ambiante contingence, il n'en reste pas moins que ce verbe sonore est d'essence particulière et, dans l'espèce, *musicale*. Quand M. R. Rolland nous assure que « c'est de la Révolution de 1848 que sort directement *Siegfried* », on comprend bien ce qu'il veut dire, et on constate une opinion qu'il est loisible, en somme, d'admettre comme de discuter. Seulement, la Révolution de 1848 a eu un tas d'autres conséquences. Chez nos voisins, à l'instar de chez nous un peu plus tôt, elle a produit aussi « la Garde Nationale », par exemple, et l'incohérence du rapprochement dénonce la spéciosité du critère adopté par M. R. Rolland. Il y a évidemment dans *Siegfried* quelque chose que la Révolution de 1848 élucide insuffisamment, et cette démonstration par l'absurde semblerait superflue sans doute pour justifier la réflexion que, quels que soient son prétexte ou ses effets, une œuvre d'art musicale est faite de musique. M. R. Rolland, que nous avons vu « ne pas savoir choisir » entre la plus belle sonate et le tragique testament de Beethoven, ne se refuse pas néanmoins à parler musique, mais son subjectivisme à priori l'induit à cette égard en cette profession de foi que contresignerait volontiers M. J. d'Udine :

Ce serait une plaisanterie si la musique récusait l'opinion de tous ceux qui ne sont pas du métier. En ce cas, qu'elle s'enferme dans un cénacle et qu'il n'en soit plus question. Un art ne vaut d'être honoré et aimé des hommes que s'il est vraiment humain, s'il parle pour tous les hommes et non pour quelques pédants.

Cette apostrophe véhémente suggérerait bien des objections. D'abord, qu'il semble irréalisable qu'un art « parle » indistinctement « pour tous les hommes », et que MM. Massenet et Leoncavallo « parlent », sans doute aucun, à beaucoup plus de gens que Gluck ou Bach et même Beethoven, d'où s'ensuivrait pour ces derniers la tare à tout le moins relative du « cénacle » susdit. Ensuite, que l'art le plus humain, le plus près de la nature et de la vie, n'en demeure pas moins imprégné ou issu dé quelque culture impliquant très plausiblement de la réceptivité une culture adéquate. Mais on s'y aperçoit avant tout que, pour M. R. Rolland, l'analyse ou l'appréciation purement musicales d'une œuvre d'art se confond avec la vérification pédante de règles ou conventions d'école dûment appliquées. Aveuglé par cette illusion fâcheuse, on n'a pas de peine à concevoir qu'il préfère aux sentences des pédagogues « le jugement sincère d'hommes intelligents et artistes », encore que dépourvus peut-être « de compétence spéciale en musique ». Aussi fait-il grand cas des « Encyclopédistes »,

auxquels est adressé ce compliment, en attribuant à leurs écrits une influence capitale sur l'œuvre et le génie de Gluck. Ailleurs, pour attester « la grandeur et la popularité de l'art de Lully », c'est à l'abbé du Bos et à Lecerf de la Viéville qu'il demande leur témoignage, sans songer qu'un admirateur forcené de *Robert-le-Diable* et de *Moïse* fournirait Balzac et Stendhal pour garants à coup sûr non moins « intelligents et artistes ». Le point de vue historico-subjectif où se place M. R. Rolland légitime certes ses citations d'idées ou d'impressions contemporaines. Si on les lit avec plaisir et profit, on n'en est pourtant toujours pas plus avancé musicalement, et les commentaires du citateur ne réussissent guère à combler la lacune spécifique. Ce n'est pas que l'historien ne se démontre excellemment informé sur l'ancien opéra, l'évolution de ses formes, les coupes, rythmes ou mouvements de ses airs, danses ou « symphonies », et on ne le sent pas moins familier avec les œuvres et ressources de l'art moderne, mais le critique s'en tient le plus généralement au contenant, sans pénétrer plus avant dans le reste que tout au plus à l'examen de certains moyens expressifs. A ce propos, son originale analyse de la déclamation lullyste est d'un vif intérêt que l'évocation de Racine et de la Champmeslé rend plus piquant encore. Par contre, on est aussi déçu musicalement qu'un peu déconcerté, quand M. R. Rolland ter-

mine ainsi la comparaison des deux *Armide* : « ... Les mélodies de Gluck sont parfois médiocres, et la beauté de son art est surtout morale : une grande âme y est empreinte... » De semblables considérations ou conclusions abondent, pullulent dans l'un et l'autre volume. Il est évidemment difficile de contredire de tels avis sur le terrain purement subjectif, et, quant au musical, sa profession de foi d'Udinienne explique le dédain qu'accuse à son endroit M. R. Rolland. C'est l'éternelle équivoque où s'enlizent « ceux qui ne sont pas du métier » ; qui, l'ignorant volontairement ou non, ou n'en connaissant que ce qu'ils ont puisé dans des manuels, confèrent à ce « métier » un rôle qu'il n'eut jamais dans la création artistique. En même temps qu'ils taxent sa technique d'élément péjorativement grammatical, ils relèguent dans sa catégorie le contenu purement musical de l'œuvre d'art. Peut-être est-il indispensable, au fond, de l'avoir pratiqué soi-même, pour le moins quelque peu et voire imparfaitement, afin, non pas seulement de parler sans bévue d'un art, de le comprendre ou le juger, mais même d'en éprouver spontanément la beauté intégrale. En tout cas, on ne saurait dissocier la culture et la sensibilité, ni dénier l'émotion spontanée à une sensibilité cultivée. Mais cette culture spécifique n'a pas grand'chose, sinon rien du tout de commun avec ce qu'on appelle le « métier », et spécialement avec celui de « quelques

pédants » de conservatoire. Les exercices scolastiques sont assez bien l'équivalent des enseignements primaire et secondaire ; le Prix de Rome est à peine un bachot. Si l'ignorance absolue dudit « métier » peut constituer, pour la culture, une gêne analogue à la disgrâce d'un illettré, une longue expérience passée et quotidienne nous convainc que sa connaissance, à l'égard de l'activité créatrice autant que de la réceptivité, est impuissante à suppléer la sensibilité musicale innée. L'amusicalité constitutionnelle d'un Berlioz se double, à l'occasion, d'un métier plus savant que celui du Chevalier Gluck, et *Parsifal* « n'existait pas » plus musicalement pour Benjamin Godard et M. Th. Dubois que *Pelléas* ne trouva grâce devant M. Coquard. Ce qu'on qualifie du vilain nom de « compétence » consiste en autre chose qu'en l'acquis d'un programme d'examen couronné ou non d'un diplôme. Sa culture exige impérieusement des dispositions naturelles. Elle est un complexe subtil et peut-être inconscient de sensations accumulées, assimilées et comparées, mais d'abord instinctives et irrésistiblement contemplées. C'est un état de la sensibilité nativement prédisposée et apte à l'émotion purement musicale. Une telle sensibilité ressent invinciblement cet émoi spécifique et perce tout de go la vacuité, le superficiel, le spécieux artifice de tout « métier » appris, comme elle reconnaît le transitoire arbitraire des conventions

consécutives en constatant que le génie fut de tout temps autodidacte ou novateur ; tandis que la comparaison des œuvres et des époques lui dévoile, dans un immense panorama de siècles, le spectacle d'une incessante évolution. Ce spectacle, M. R. Rolland semble bien l'avoir distingué, mais, tout en effleurant subjectivement le problème, il le résout en métaphores :

L'art est le rêve de l'humanité, un rêve de lumière, de liberté, de force sereine. Ce rêve ne s'interrompt jamais... Dans tous les siècles, on a gémi : « Tout est dit, et l'on vient trop tard. » — Tout est dit, peut-être. Mais tout est encore à dire. L'art est inépuisable, comme la vie.

Sans doute, tout est dit, et depuis bien longtemps, depuis que le cœur humain palpite et que les êtres ont chanté l'éternelle chanson de rêve, d'amour, de joie, d'orgueil ou de souffrance. Depuis toujours, l'humanité répète à peu près la même chose, — seulement, *elle le dit autrement*, et cette diversité d'expression de sentiments identiques est l'unique raison d'être de tout art. C'est ici que gît, avec la source « inépuisable » de nos émotions subjectives, le contenu purement musical des chefs-d'œuvre et le secret de l'immémoriale évolution de l'art sonore. Que ce préjugé du « métier » ait pu troubler certaines subjectivités ardentes

jusqu'à les détourner de toute beauté spécifique, on n'en est pas moins interdit de rencontrer, sous la plume de M. R. Rolland, sa formule la plus étroitement intransigeante. Est-ce là ce que M. R. Rolland enseigne à nos Normaliens? Alors, ceux de demain ne nous changeraient pas beaucoup de ceux d'hier, et on continuerait à déplorer que les musicographes de notre Université persévèrent à tourner sans l'atteindre autour de la musique, en s'accommodant d'osciller de l'érudition livresque historico-anecdotique à la dissertation littéraire ponctuée d'allégations gratuites. C'est, en somme, le cas de M. R. Rolland. Parmi l'abondance des citations ou rapprochements dont il étaie son symbolisme psycho-sociologique, il procède volontiers par affirmations, et rarement argumentation apparut à la fois aussi minutieusement documentée et aussi vaguement ou arbitrairement subjective. Son critère laissant sans nulle issue toute discussion musicale, s'il ose prononcer le mot génie à propos d'Hugo Wolff, lorsqu'il sacre Berlioz, non seulement « un pur musicien », mais « ... la musique même », on est assurément un peu ébouriffé, mais on ne sait guère quoi lui répondre. Quand M. R. Rolland déclare « qu'il n'est pas debussyste », on se l'explique trop bien, mais c'est son droit. Subjectivement, une subjectivité en vaut une autre, et on aimerait même mieux qu'il n'insistât pas sur « le langage harmonique » de *Pelléas*, dont « l'origi-

nalité ne consisterait », selon lui, que « dans l'emploi nouveau » d'accords qui ne seraient en aucune façon « des accords nouveaux ». M. R. Rolland confond ainsi les *sons* avec les *notes*, en démentant l'évolution tout entière de la musique. C'est évidemment des mêmes *notes* de notre terminologie conventionnelle que semblent, à première vue, formés tous les accords. Cependant, ces accords n'ont pas toujours existé en tant que tels, et leur avènement fut successif suivant un processus conforme au phénomène objectif de la résonance naturelle. C'est de « l'emploi nouveau » des diton et trihémiton pythagoriciens, promus au rang de « consonnances imparfaites », que naquit la conception des « accords nouveaux » de 3ce et de 6te, y compris nos « accords parfaits ». C'est de « l'emploi nouveau » de la 7e de dominante que dériva, avec la notion tonale corrélative, le concept d'un « accord nouveau » tout différent, en tant que « dissonance naturelle », des agrégations composées par l'adjonction d'une 3ce à un accord de trois sons. C'est à « l'emploi nouveau » de la 9e, chez Schubert, Weber et Wagner, que correspond la conception d'un « accord nouveau » de 9e naturelle, fondamental ou de dominante sur tonique, par quoi le romantisme du dernier siècle tranche si vigoureusement sur l'art précédent. Enfin, c'est à « l'emploi nouveau » de la 5te augmentée qu'est dû l'accord à tous égards « nouveau » de 11e naturelle,

entendu sans « résolution » pour la première fois dans *Pelléas* (p. 279, l. 2, 6e mesure), et dont l'intervention décisive a créé l'harmonie contemporaine libérée, par ailleurs, grâce à « l'emploi nouveau » par Claude Debussy de tous les soi-disant « accords dissonants ». M. R. Rolland accordera sans doute que ce développement évolutif de la sensibilité harmonique, par une exploitation graduelle et ininterrompue du phénomène sonore, peut paraître assez profondément significatif, et peut-être en soupçonnera-t-il à quel point son Jean-Christophe erre, galvaude et méconnaît l'essence même de l'art musical, quand il traite de byzantinisme grammatical, de « querelle des *gros-boutiers* et des *petits-boutiers* », la divergence sensorielle de ceux qu'il nomme « les *horizontalistes* et les *verticalistes* ». M. R. Rolland estime-t-il qu'il n'y ait qu'une différence de « grammaire » entre un Ronsard et un Malherbe, entre un Voltaire et un Hugo? Cet excellent Jean-Christophe, au surplus, n'a pas l'air d'être très fixé. Quoiqu'il ne mâche pas ses mots, il est aussi imprécis que catégorique. Il semble se caractériser par une tendance, sinon au dénigrement systématique, du moins à un esprit de contradiction perpétuelle, aggravé d'une sensibilité morbide où, au plus délirant enthousiasme, succède bientôt la satiété, puis le dégoût. Après avoir sondé « le néant bien pensant de Mendelssohn,.. la verroterie et le clinquant de Weber,.. la

virtuosité dégoûtante de Liszt », la fade sensiblerie de Schubert, « le mensonge à hurler de *Lohengrin* », sans compter le reste, il déserte la Germanie et débarque à Paris où il ne trouve non plus rien de bien, où tout lui paraît faux, hypocrite, « malsain », et, quand les esthéticiens adversaires le somment de prendre parti, il répond carrément : « Ennemi de tout le monde ! » Son esthétique à lui, d'ailleurs, est claire, nette et pas compliquée : « Es-tu sain ? Tout est là. » Etre ou n'être pas « sain », voilà la question. Et il faut le lire s'emballer, flagellant le « Pilatisme moral » de « l'Art pour l'Art » :

Vous êtes des hypocrites... L'art ! Etreindre la vie, comme l'aigle sa proie et l'emporter dans l'air, s'élever avec elle dans l'espace serein !... Pour cela, il faut des serres, de vastes ailes et un cœur puissant... L'art pour l'art !... Malheureux ! L'art n'est pas une vile pâture, livrée à tous les vils passants... L'art est la vie domptée. L'art est l'empereur de la vie... Où est la mort, l'art n'est point. L'art c'est ce qui fait vivre...

Cela pourrait être signé Vincent d'Indy ou même Tolstoy. N'empêche que ce terrible Jean-Christophe ne soit rudement sympathique en son outrance, car elle est aussi désintéressée que vérace, sinon véridique toujours. Et je remarque ici, bien que lui-même use peu pour autrui d'indulgence, que peut-être la musique pure m'incita-t-elle à

quelque excès de critique envers un écrivain dont j'aime la sincérité passionnée autant que j'apprécie l'érudition et le talent. A cause même de la notoriété de l'auteur, peut-être importait-il pourtant de relever les hérésies subjectives propageables par des ouvrages de vulgarisation artistique aussi séduisants que *Musiciens d'autrefois* et *Musiciens d'aujourd'hui*. Quant à *Jean-Christophe à Paris*, ces deux « cahiers » nouveaux sont dignes de leurs aînés pour la force, la verve et la réalité saisissante. M. R. Rolland est romancier d'instinct et, si l'art c'est la vie, ce romancier est certes un grand artiste. On peut regretter toutefois qu'il ait mis au roman ce sous-titre : *la Foire sur la place*. M. R. Rolland confesse ailleurs qu'il « s'y permit une satire assez vive des défauts et des ridicules de la musique française d'aujourd'hui », qu'il juge avoir, « depuis dix ans, trop imprudemment et prématurément chanté victoire » et à laquelle il conseille « la modestie » tutélaire à l'effort. Il est évident qu'une vie musicale aussi intense que la nôtre en devient fort mêlée et peut prêter le flanc au fouet de la satire en même temps que la paume à la férule du censeur. Sans doute, il n'y manque pas d'incohérence, de puéril cabotinage, ni même d'inconscient grotesque. Le snob y coudoie le pédant auprès de l'arriviste, et la modestie péremptoire n'y court pas plus les coteries, les salles de rédaction ou de concert que non plus l'Université,

où Dieu sait cependant si on aurait musicalement le droit d'en cultiver la vertu circonspecte. Mais tout de même, « *la foire sur la place* », non ; c'est trop dur. Et c'est injuste, car inexact. Il n'y a pas chez nous que des Goujart et des Sylvain Kohn. Jean-Christophe est bien mal tombé. Il n'aurait pas cherché longtemps pour découvrir des musiciens au moins à sa mesure, des mélomanes avertis, des artistes sincères et des âmes loyales. Que la splendide floraison de notre musique française se soit accompagnée d'agitation un peu fébrile, rien de plus naturel à notre tempérament, mais si, dans la clameur qui salue le joyeux renouveau, nous entendons « chanter victoire », gardons-nous de sourire et surtout de ricaner. Il ne faut pas décourager l'enthousiasme. Au lieu de le railler, réjouissons-nous plutôt d'en rencontrer enfin quelque exubérance immodérée, voir immodeste, chez le peuple hanté du cauchemar du ridicule et si déplorablement « spirituel » que nous avons la réputation d'être.

Novembre 1908.

LETTRES DE GEORGES BIZET

Il est infiniment probable que la prodigieuse fortune de l'auteur de *Carmen* sera l'un des effarements de la postérité mélomane. J'ai confessé, il y a bien quelque cinq ans, l'antipathie que m'inspira toujours cet opéra-comique fameux, qui faisait les délices du vieux kaiser Guillaume, emballa jusqu'à divaguer un philosophe illustre et tient incontestablement à l'heure qu'il est la corde dans la faveur du gros public théâtral de toutes classes et de tous pays. Depuis l'avènement de ce public caméléon, les annales de la musique ont enregistré maint engouement analogue, rarement au profit d'œuvres que dût respecter le temps, et nos petits-neveux seront assurément moins surpris du succès de *Carmen* qu'ahuris que l'ouvrage ait pu fournir prétexte aux balivernes de Nietzsche, opposant un Bizet à un Richard Wagner. Il est évidemment devenu dif-

ficile aujourd'hui d'oser entre les deux, sans quelque ridicule, une comparaison purement musicale, néanmoins on se plaît encore à rééditer le cliché d' « art méditerranéen » inventé par le rancunier détracteur de *Tristan*. Il fallait que Nietzsche fût bien aveuglé par son antiwagnérisme de circonstance, eût insciemment vécu bien calfeutré dans le nid à poussière et le docte moisi d'un cabinet de teuton philologue, pour découvrir soudain avec *Carmen* la vie et la lumière, y entendre le chant spontané de la nature ardente, l'écho surgi des rives ensoleillées du vaste lac d'azur qui jadis écouta, ravi, la flûte du Grand Pan se mêler aux chœurs des Sirènes. Nul art n'est, en réalité, plus citadin, et plus artificiellement citadin, plus conventionnellement civilisé que celui de ce pseudo-chef-d'œuvre naturiste; ne se dénonce plus intentionnellement, encore qu'inconsciemment peut-être, fabriqué pour les exigences de l'auditoire payant traditionnel de nos scènes subventionnées. L'insuccès du début, très plausiblement attribuable aussi à l'incohérence du livret, ne saurait infirmer la démonstration contemporaine. On peut certes accorder que Bizet fut musicalement une sorte de précurseur en son genre. Il réalisa, un peu trop tôt peut-être, l'idéal alors en genèse d'un « art de vulgarisation » accessible à la masse actuelle d'un public forcément frotté de sonate autant que de tétralogie, en même temps qu'il pressentait d'instinct la

clientèle de M. Massenet, auquel il reste à peu près seul à disputer les maximums et qui doit se féliciter que la mort l'ait débarrassé d'un si dangereux concurrent. Cette mort prématurée servit précieusement la renommée du compositeur. On s'en autorisa pour de flatteuses hypothèses qu'il est douteux que l'avenir eût confirmées. En songeant que, à l'âge où disparut Bizet, Weber avait produit *le Freischütz* et *Euryanthe* ; Debussy, les *Poèmes de Baudelaire*, les *Proses lyriques*, *Pelléas* et *Nocturnes* ; que six années de moins suffirent à Schubert pour nous laisser son œuvre innombrable et novateur, on peut être un tantinet défrisé d'ouïr certains parler tranquillement de « génie » à propos de quelqu'un qui meurt à 37 ans avec *l'Arlésienne* et *Carmen* pour tout appréciable bagage. Même en 1875, où cela vit le jour seize ans après *Tristan*, cette écriture de Prix de Rome, qui a lu Mendelssohn et feuilleté *Tannhaeuser*, n'avait pas plus qu'à présent le moindre intérêt purement musical, tandis que, à travers le clinquant d'un folk-lore emprunté ou pastiche, nous y reconnaissons aujourd'hui le faux pathos et la sensiblerie fade qui depuis se sont étalés dans *Werther*, et il est significatif que le thème de Manon soit une réminiscence de *Carmen*. Fignolage conservatorial du métier, pittoresque à effet, sentimentalité salonesque, tel apparaît le bilan de cet « art méditerranéen ». Bizet eût-il fait mieux plus tard ? Sans doute il aurait

progressé, mais sans doute aussi dans le même sens, dans le sens de l'habileté, sinon de la roublardise, de l'inconsciente recherche du succès auprès du public de théâtre. Il semble que ce fût la voie où le poussait sa véritable nature et que les aspirations d'un pur artiste lui soient demeurées de tout temps à peu près aussi étrangères que, d'ailleurs, la cordialité expansive ou l'éperdument passionné propres à la jeunesse. C'est du moins ce qui pourrait ressortir de la correspondance que vient de divulguer une piété familiale imprudente, et peut-être un peu présomptueuse. Adressées aux siens par l'adolescent lauréat de la Villa Médicis, ces *Lettres* accusent avant tout, pour la plupart, un contenu si parfaitement insignifiant, que l'impression en serait à peine excusée par la signature d'un Bach, d'un Beethoven ou d'un Wagner. Elles trahissent pourtant çà et là assez curieusement le caractère de leur auteur. Bizet y parle surtout de soi, et sans modestie perceptible. Il s'y montre plutôt démuni vis-à-vis d'autrui d'indulgence, enclin moins à la sympathie qu'à la critique envers maîtres, amis ou camarades, autoritaire et facilement indifférent, bien rarement contemplatif. Au milieu de cette Italie dont la splendeur inconnue l'entoure, il note volontiers les événements politiques ; il y est plus frappé par le pittoresque bruyant et bariolé de la vie religieuse, mondaine ou populaire, que troublé par la muette beauté des horizons limpides ; il y

reste préoccupé de ses projets d'avenir parisien où il dévoile un singulier mélange de sens pratique et d'assurance. Préparant son envoi au concours Rodrigues, ce jeune artiste de vingt ans écrit : « Si j'ai ce prix de 1.500 francs, je prierai papa de me placer ça et lui en demanderai une toute petite portion pour voir la Suisse en allant en Allemagne. » Et plus loin, à propos du chanteur Hector Gruyer, son ami : « Ah ! si je pouvais lui repasser un peu de mon aplomb, comme ça ferait l'affaire ! » Car lui n'est pas timide et s'en vante. « Les directeurs et les poètes » tentés de dédaigner « les pauvres Prix de Rome » n'ont qu'à bien se tenir : « Je suis disposé à ne pas me laisser berner. S'il faut casser les vitres, je n'en laisserai pas une seule en place et je finirai bien par arriver. J'ai, Dieu merci, une certaine ambition qui ne se laissera pas embêter. » Et cet artiste de vingt ans n'est pas plus galant que timide ; une inflexible volonté semble le garder de l'amour à l'égal de l'ivrognerie :

« ... La passion du vin est une chose trop honteuse pour attendre quelque chose de celui qui y est livré. Je suis devenu très sévère en fait de passions, car je suis persuadé qu'en les combattant dès le principe on s'en rend toujours maître. J'ai eu bon nombre de discussions à cet égard : mes camarades prétendent que je ne peux pas juger de ces choses-là, puisque je n'ai jamais éprouvé aucune passion... Quand à ce qui regarde le beau sexe, je suis de

moins en moins chevalier français : je ne vois là-dedans qu'une satisfaction d'amour-propre. Je risquerais volontiers ma vie pour un ami, mais je me croirais idiot s'il me tombait un cheveu de la tête à cause d'une femme. Je ne dis ces choses-là qu'à vous, car, si on le savait, cela me ferait du tort pour mes succès futurs. »

« *Wer liebt nicht Wein, Weib und Gesang, der bleibt ein Esel sein Leben lang !* » opinait le salzbourgeois et doux Mozart. Est-ce pour nous révéler cette mentalité « méditerranéenne » qu'on a publié ce volume ? C'était peut-être superflu. On y trouve aussi quelques « réflexions » ou jugements esthétiques ; entre autres : « ... Meyerbeer sent comme sentait Michel-Ange... » — Et allez donc ! — On pourrait objecter les vingt ans de l'esthéticien. Mais treize années plus tard, il proclame non moins imperturbablement : « Je suis éclectique... *La Juive*, *les Huguenots*, les deux premiers actes de *Guillaume Tell*, *la Traviata* n'ont rien à craindre du temps, au contraire. » Et, s'il déteste et honnit *la Dame blanche*, « *Hamlet* est une grande œuvre... » C'est de 1871, l'année terrible, que sont datées ces dernières épîtres. On y rencontre, outre la salade éclectique, quelques tableaux pris sur le vif, mais aussi cet étrange accès de désespoir :

« ... Où allons-nous ?... On va faire sauter plusieurs maisons dans chaque rue, au moyen de la dynamite, afin de faire des barricades promptes et

solides ! On saisit les caisses des compagnies d'assurances, des chemins de fer, etc. On supprime les loyers, les baux, etc. Cela ne peut pas durer, c'est impossible ! »

Le futur auteur de *Carmen* était-il donc déjà propriétaire ? Décidément, il semble bien, en publiant ces *Lettres de Bizet*, qu'on ait joué un plutôt mauvais tour à sa mémoire.

Janvier 1909.

ORPHÉE

Je serai reconnaissant toute ma vie à Mlle Alice Raveau de m'avoir, à l'occasion de ses débuts, procuré celle de connaître enfin l'*Orphée* de Gluck au théâtre, où je n'avais jamais entendu une partition que je n'ose pas dire à mes lectrices depuis combien d'années je sais par cœur. C'est me confesser disposé jusqu'à quelque faiblesse à l'indulgence, même si la jeune artiste en eût eu grand besoin, ce qui n'a pas été le cas. Mlle Raveau fut l'héroïne des derniers concours du Conservatoire. Elle y remporta la triple couronne des premiers prix de chant, d'opéra-comique et d'opéra. Sa belle voix de contralto, remarquablement pure dans le grave, un peu floue dans le registre aigu, s'améliorera sans doute pour autant que la lauréate oubliera peu à peu ce que lui ont appris les professeurs dont elle fit le triomphe éphémère. En dépit d'une excu-

sable émotion, son interprétation d'Orphée fut, en somme, excellente. Elle y montra une assez rare intelligence de la scène dans le rendu d'une mimique qu'on sentait lui avoir été patiemment enseignée par ceux ayant la charge de guider son inexpérience. Peut-être aurait-on pu lui prescrire çà et là plus de passion, spécialement à l'entrée des Enfers, avec ici moins de plastique indifférence à la musique dans le geste uniformément cadencé dont elle caressait sa lyre à contre-temps au mépris de pizzicati jaillis tout seuls des cordes. Ce sont là vétilleuses critiques assurément, mais M. Carré nous a rendus si difficiles ! Précisément le soin minutieux des détails, auquel il nous accoutuma, fait ressortir la moindre tache à l'harmonie de l'ensemble. La représentation actuelle des opéras du XVIII^e^ apparaît d'ailleurs un problème des plus ardus. De tous les ouvrages de Gluck, *Orphée* est sans doute celui qui semble se prêter le mieux à quelque modernisation du spectacle dans le sens du réalisme « couleur locale » exigé par notre sensibilité contemporaine. Au moins pendant les deux bons tiers du drame, son lyrisme profondément humain échappe à toute époque, et M. Albert Carré a fort légitimement exploité le caractère mythique de la légende pour une idéalisation radieuse ou fantômale d'un cadre de beauté antique. Cependant, après l'admirable lamentation chorale des funérailles d'Euridice sous la coupole d'un bois sacré

criblé des larmes d'argent de Phœbé, quand on voit apparaître l'Amour, on ne peut qu'être déconcerté de ses discours. On attendait Eros, et c'est Cupidon qui soudain marivaude :

Tu sais qu'un amant
Discret et fidèle,
Muet et tremblant
Auprès de sa belle,
En est plus touchant ;
Discret et fidèle,
Auprès de sa belle,
Un amant tremblant } *bis*
En est plus touchant.

On attendait Eros, et c'est bien lui qui surgissait lumineux dans la nuit, hiératique, tandis que le madrigringalet débité voulait quelque gracile éphèbe enguirlandé, étendu sur un nuage gris-perle au milieu de poupons dodus, roses et non moins frisés, le tout chu d'un dessus de porte de Boucher. Le cas est sans issue ; à moins de supprimer tout bonnement le petit air, ce à quoi j'avoue pour ma part n'apercevoir aucun inconvénient, au contraire. Il n'y a certes pas que ce passage, en ce livret suranné, qui nous choque et détonne dans la poésie décorative et naturiste de l'ambiance adoptée par M. A. Carré. Entre autres, à la sortie du noir séjour, l'inepte discussion conjugale, qu'on souhaiterait volontiers écourtée, nous fait passer un plutôt

fichu quart d'heure. Mais jusqu'à cet endroit regrettable, où il faut bien avaler la pilule, rien que l'absence de la susdite arie d'un Amour trop galant nous permettrait du moins de jouir de cette ambiance à peu près sans encombre durant les trois premiers tableaux, qui sont le plus génial justement de l'œuvre la plus géniale du Chevalier. En écoutant ce chef-d'œuvre, en effet, écrit en 1762, onze ans avant la quasi-installation de Gluck à Paris, on se prend à penser que peut-être ce fut grand dommage pour le « Réformateur de l'Opéra » que Louis XVI ait épousé Marie-Antoinette. Sans doute, *Orphée* est inégal et finit en queue de poisson, mais nulle part ailleurs le génie du musicien n'éclate avec une aussi impétueuse magnificence ; nulle part, et surtout dans ce qu'il fit pour nous, on ne retrouvera ce flot de mélos innombrable, — plainte, prière ardente, trouble, sérénité, — qui nous valut la déploration initiale, la lutte avec l'Enfer et le miraculeux « menuet » élyséen, sans exemple, sans précédent. Peu nous chaut que Calzabigi, son librettiste, ait connu les ouvrages de Lully ou Rameau, et mâtiné *Orphée* de tragédisme. La vraie « réforme », et celle purement musicale, c'est le romantisme de la mélodie *harmonique* issue spontanément ici du tréfonds sentimental du drame. Certes, il y avait de quoi bouleverser les sensibilités stupéfaites. *Orphée*, en 1762, c'était quelque chose d'aussi inattendu que *le Freischütz* en 1821,

que *Lohengrin* ou *Tristan* plus tard. Et à mesure que l'arriviste Chevalier recherche les bravos parisiens et leurs profits, — car il était avide, — à mesure qu'à ces fins il se soumet au genre, au caractère de l' « opéra français », son lyrisme se fige, se guinde, se dessèche jusqu'à se momifier en de séniles airs « de la Haine » et râler, dans l'état sonateux d'*Armide*, l'Annonciation du classicisme. Et, au lieu de saluer, avec M. Romain Rolland, dans l'art et le génie de Gluck l'œuvre des Encyclopédistes, il semble bien plutôt qu'on doive déplorer que le pur musicien d'*Orphée* soit venu s'exposer à notre épidémie de littératurisme, en suivant à Paris une Archiduchesse d'Autriche, dont il avait été maître de clavecin, et à qui nous devions couper la tête.

Février 1909.

A PROPOS DE « LA FLUTE ENCHANTÉE »

Le souvenir de *la Flûte enchantée* m'a poursuivi assez étrangement grâce à l'inopiné disparate dont je me sentis tout à coup déconcerté, en songeant par hasard à la fois au caractère originel de l'œuvre et à l'effet produit sur nous par elle en cette année 1909. Elle nous apparaît comme une chose exquise, une merveille de grâce, d'esprit, de verve inépuisable et désinvolte où semble se jouer le génie, — mais se jouer, pour nous toutefois, sinon avec indifférence, à tout le moins dans la sérénité de quelque démiurge dilettante en son Olympe de maîtrise. La musique y jaillit comme une intarissable source vive, qui court en ruisseaux clairs traçant les gais méandres de la chanson populaire, ou çà et là, du haut d'un bosquet de rocaille, égrène brillamment de virtuosistes cascades, pour s'étaler soudain en lacs limpides, profonds et bleus.

Pas plus qu'effort ou dessein perceptible, nulle violence ou laideur, ni pathos, ni trivialité en cet art accompli où tous les genres se succèdent, où tous les styles se coudoient, où haine, amour, ruse, colère, symbole et facétie enchevêtrent sans heurt les *nuances* d'une harmonieuse vision de beauté. C'est là du moins ce que nous éprouvons aujourd'hui en présence d'une œuvre que Mozart a créée avec au cœur la joie de s'adresser directement au peuple pour l'amuser ou l'émouvoir, de parler à l'âme allemande en y chantant enfin les mots aimés de sa langue maternelle méconnue par l'italomanie d'alors ; d'une œuvre qui, offerte en 1791 au grand public viennois le plus mêlé, atteignit la centième au bout d'un an dans un théâtre de faubourg. Il faudrait réaliser l'impossible de nous refaire une sensibilité ancestrale pour contrôler la susdite et quasiment hellénique « sérénité » dont nous octroyons volontiers le complément tout spécial à Mozart, et qui nous apparaît inhérente aussi bien à *Don Juan*, au *Requiem* ou à la *Jupiter-Symphonie* qu'à cette aimable *Flûte enchantée*. En réalité, à notre insu peut-être, et quoique à des degrés divers assez subtils, la musique du XVIII^e^ siècle nous procure unanimement une impression très analogue. Nous savons, par le témoignage des écrivains, des gazettes et des mémoires, que les contemporains y ressentaient des émotions à nous inaccessibles ; qu'il leur advenait

de frémir, de pleurer, où nous ne pouvons guère qu'admirer désormais surtout une œuvre d'art. Sans doute, la culture aidant, nous y pouvons goûter des jouissances profondes et qui ne soient pas rien que purement esthétiques. Gluck peut nous troubler encore, mais déjà plus au point où Berlioz en était secoué, et il est évident que pas plus *Orphée* que *la Flûte* ne remplirait à l'heure qu'il est cent fois en une année la salle du Trianon-Lyrique. D'une façon générale, à mesure que l'œuvre d'art s'éloigne de nous dans le passé, plus elle revêt aisément à nos yeux un aspect de plasticité éventuellement marmoréenne de quoi il semble que nous traduisions l'effet par le terme « sérénité », et plus, jusque dans sa splendeur, « l'art » y est ostensible, plus le secours de la culture nous est nécessaire afin de retrouver ce qui vécut jadis, en cette beauté magistrale, de la vie joyeuse ou tragique alors humainement quotidienne. Aussi cette indispensable accommodation nous est-elle plus sensible qu'ailleurs au théâtre. Il est remarquable que le piètre polyphoniste Gluck y soit capable de nous toucher plus fortement que Mozart, et que le meurtre du Commandeur, le désespoir d'Anna, la douleur de l'ardente Elvire nous apparaissent moins pathéthiques que la plainte du mythologique Orphée descendant aux Enfers les plus bénévoles. L'une des raisons en est sans doute la voire impalpable dose d'artificiel in-

conscient dont n'est jamais absolument indemne la maîtrise. Cependant il y a autre chose d'assez intéressant à relever dans la complexité de notre sensation au contact de la musique du passé.

Au fond, ce qui, dans l'œuvre d'art, vit pour toujours, en conservant une impérissable puissance émotive, c'est la matière sonore où gît, sous les espèces de l'harmonie infuse, son contenu purement musical, — et cela, quel que soit « l'art » connexe. En face d'un Josquin, Frescobaldi, Bach ou quiconque, comme avec les naïves *Danceries* des vieux luthériens du XVI^e^, notre émoi est proportionnel à la sensibilité harmonique du créateur objectivée dans son œuvre, où elle se manifeste expressément en son inspiration mélodique ; et c'est là peut-être la véritable cause qui fait que Gluck souvent nous remue plus humainement que Mozart. Mais il est singulier que ce qui nous émeut imprescriptiblement soit aussi précisément ce qui classe et sans appel confine un art dans une époque. Ici se vérifie la géniale intuition de Rameau : « *C'est l'harmonie qui nous guide.* » Chaque époque eut son harmonie d'où tout découle, mélos, tonalité, modulations et jusqu'à style ou forme. On peut, depuis les primes origines, suivre les résultats de cette évolution et démêler ses contrecoups dans notre impression subjective. Ce qui, pour celle-ci, même si l'auditeur l'ignore, distingue essentiellement l'art dit « classique » du XVIII^e^,

c'est simplement l'absence de *l'accord de neuvième naturelle*. Non pas qu'on n'y rencontre point des neuvièmes, mais la neuvième alors n'était conçue que comme un « intervalle » arbitrairement réalisé par l'adjonction d'une tierce au grave ou à l'aigu de n'importe quel accord de septième, et servant à former des dissonances artificielles. Le concept d'un accord fondamental de neuvième naturelle (*Do-mi-Sol-***Si** ♭*-Ré*) faisait encore défaut à la sensibilité harmonique de l'époque. Et c'est uniquement l'apparition de cet accord et du concept corrélatif, chez Weber d'abord et Schubert, qui détermine en nous l'impression dite « romantique ». O vanité des exégèses doctorales, sentimentales ou littératuro-sociologiques ! Entre le classicisme et le romantisme il n'y a que la différence d'un accord, et chacun peut s'en assurer soi-même en essayant de composer un petit morceau de piano. Ecarté le susdit accord de 9e, on n'atteindra jamais l'indéniable illusion « romantique », tandis que l'accord de 9e de dominante sur tonique évoquera aussitôt Richard Wagner. Ces accords sont aujourd'hui courants, archivulgarisés par la valse viennoise, et on comprend facilement que la gracieuse *Flûte enchantée*, avec son harmonie de septièmes, puisse sembler plutôt monotone à des oreilles inaverties. Mais on s'explique aussi que, chez les initiés mêmes, le genre d'émotion provoquée par la musique du passé soit d'ordre surtout esthétique et,

jusqu'à un certain point, objectif. Si profondément que nous réussissions à nous recréer une sensibilité adéquate et à nous transposer dans l'époque nous ne pouvons aboutir qu'à prendre part, et pendant un instant seulement, à un spectacle contemplé. Si nous redevenons nous-même, nous parlons un autre langage, le nôtre, celui avec quoi nous pensons, aimons, souffrons désormais. Pas plus que nous ne l'emploierions pour clamer nos transports ou dire nos tristesses, nous ne ferions discourir au théâtre des gens de notre temps en prose de pur XVII^e^, — du moins sans y risquer l'écueil, sinon de quelque ridicule, à coup sûr de l'artificiel ou du pastiche au cas le plus favorable. Musicalement, ce langage instinctif de la sensibilité consiste, pour chacune époque, dans l'ensemble des ressources harmoniques décidément assimilées, conquises insensiblement au cours des siècles par une accoutumance sensorielle ininterrompue jusqu'ici et vraisemblablement indéfinie.

J'ai parlé et fait état souvent de cette longue évolution de l'harmonie conforme à la constitution du phénomène sonore, effectuée par un processus du simple à un composé de plus en plus complexe où la sensibilité déchiffra la nature. Chacun sait que le son musical est un phénomène vibratoire de complexité expérimentalement constatée et contrôlable. Tout son émis est composé et accompagné de sons plus aigus et plus faibles, appelés ses *har-*

moniques, et faisant, pour un même temps donné, 2, 3, 4, 5, 6, 7,... fois plus de vibrations que le son fondamental grave entendu. C'est le phénomène que, vers 1700, Sauveur analysa le premier et baptisa « résonance multiple ». Ce que nous qualifions hauteur ou intonation des sons divers étant exclusivement déterminé par le nombre absolu ou relatif des vibrations correspondantes, si nous voulons représenter ce phénomène par sa *réalité objective*, il nous suffira de noter ces nombres de vibrations respectives, et nous les indiquerons par des chiffres superposés aux dénominations traditionnelles des sons. En prenant pour exemple un *Do* (1) fondamental et en arrêtant au son 11 la série des harmoniques constitutifs, nous aurons ainsi l'échelle suivante :

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
Do	*Do*	*Sol*	*Do*	*mi*	*Sol*	**Si♭**	*Do*	*Ré*	*mi*	*FA♯*

Et nous obtenons du même coup le schéma de l'évolution harmonique durant les mille ou douze cents ans qui nous séparent de ses débuts. Ceux-ci, du moins chez les théoriciens, apparaissent aussi peu brillants que laborieux. On y voit pendant plus de trois siècles l'organum, puis le déchant se débattre gauchement entre les seules « consonnances » d'octave (1 — 2), de quinte (2 — 3) et de quarte (3 — 4). En dépit du gymel

et du faux-bourdon où en naît l'empirisme, c'est à peine si la notion des tierces naturelles (4 — 5 et 5 — 6) et de leurs renversements les sixtes commence à poindre avec le XIIIe siècle dans la musique savante, pour s'y développer sous le pseudonyme obstiné des diton et trihémiton pythagoriciens, et aboutir, à travers le contrepoint gallo-belge, à « l'harmonie consonnante » de la polyphonie du XVIe et de « l'homophonie » des réformateurs florentins. L'avènement de cette homophonie rénovatrice marque un tournant capital dans l'histoire de l'art sonore. Il fallut plus de six cents ans à la sensibilité artistique pour y atteindre et révéler enfin péremptoire la conception d'un mélos spontanément harmonique. Ce n'est guère que de cet instant que notre mot « accord » a un sens musical et que d'ailleurs en apparaît l'équivalent (*trias harmonica* : 4 — 5 — 6). Et aussitôt surgit le concept de 7e naturelle (4 — 7), entraînant la disparition graduelle des modes ecclésiastiques, engendrant peu à peu la tonalité et la modulation modernes, par l'importance grandissante de l'accord corrélatif (4 — 5 — 6 — 7) en fonction de 7e de dominante. Il ne fallut pas moins de deux siècles (1600-1800) pour épuiser ces ressources nouvelles et gagner le prochain échelon. Mais, à partir de là, les événements se précipitent. A côté même de l'accord de 9e « romantique » (4 — 5 — 6 — 7 — 9), intervient celui de quinte augmentée (7 — 9 — 11),

d'où s'ensuivit bientôt le concept de 11e naturelle (accord 4 — 5 — 6 — 7 — 9 — 11) propre à l'harmonie debussyste. Enfin, chez les tenants de celle-ci comme chez l'ambigu Richard Strauss, on reconnaît déjà l'exploitation instinctive des harmoniques 13, 17 et 19.

Les chiffres ci-dessus ne signifient rien d'autre que les nombres de vibrations des sons composant les intervalles ou accords considérés. Il n'y a pas ici la moindre mathémathique, mais exclusivement l'expression du *fait réel* incarnant le phénomène objectif. En comparant ces chiffres aux sons correspondants de la série notée plus haut des harmoniques, on peut quasi-matériellement constater le véritable caractère de l'évolution dont il s'agit, percevoir dans l'enchaînement des combinaisons consécutivement exploitées son processus « du simple à un composé de plus en plus complexe » et saisir nettement ce que j'entendais énoncer en disant que, par une accoutumance séculaire, la sensibilité humaine y a « déchiffré la nature ». Il semble que les résultats de cette accoutumance sensorielle chez les générations successives offrent aux physio-psychologues la preuve assez palpable d'une évidente « hérédité des sensations acquises », réalisée par accumulation. Une telle évolution, si strictement déterminée objectivement, se dénoncerait avant tout comme une sorte de réaction de la sensibilité au contact d'une

ambiance vibratoire constituée par le phénomène sonore. Elle s'accomplit progressivement et chacun de ses stades est caractérisé par l'assimilation d'une portion de ce phénomène intégral jusqu'à la conception d'un tout organique et concret. A la suite des octave, quinte et quarte (harmoniques 2, 3 et 4), nous avons relevé ainsi l'apparition des concepts de tierce (harm. 5), de 7e, 9e et 11e naturelles, impliquant les accords correspondants conçus en tant qu'organisme homogène et ressentis comme un indivisible tout. Un variable délai s'accuse nécessaire à cette assimilation inconsciente où on peut discerner des périodes d'incubation d'abord, puis d'exploitation instinctive, d'enthousiaste ou sereine activité créatrice, enfin de systématisation intellectuelle trahissant l'épuisement des ressources et amorçant le stade ultérieur. Mais, dès qu'apparaît celui-ci, avec le concept rénovateur, c'est un nouveau langage de la sensibilité qui s'instaure et supplante le devancier désormais périmé. On aperçoit ici tout ce que, dans une œuvre d'art, comporte au fond le cas d'une « harmonie tardigrade » et ce qu'en vise le reproche. Quels qu'y soient le talent dépensé, la maîtrise, la pénurie est essentielle, indice d'une sensibilité d'épigone, d'un art de seconde main fatalement plus ou moins artificiel ou pastiche et voué à un inévitable oubli. A l'examen des incoërcibles conséquences de l'évolution harmonique, en effet, suscitant la métamorphose indé-

finie des impressions et de leurs causes par le renouvellement constant de la matière sonore, la génération perpétuelle et spontanée de ressources expressives, on reconnaît que cette évolution sensorielle est et fut, en réalité, l'unique raison d'être de l'art musical. Et, de même que seuls dans le passé ses pionniers authentiques restent et resteront, pareillement seuls ceux qui la poursuivent font œuvre personnelle et durable. Les autres ne peuvent que glaner plus ou moins heureusement sur des champs moissonnés, et le destin de leurs prédécesseurs les assure de ce que l'avenir réserve aux fruits de leurs occupations.

Et cet avenir apparaît pour eux de plus en plus menaçant. A mesure qu'elle avance, l'évolution fait boule de neige et les morts vont plus vite. Aboutissement et suprême apogée de la polyphonie gallo-belge, l'art de Josquin domina intangible et régit tout un siècle encore. Déjà pour nous celui du non moins grand Wagner appartient au passé. Il s'est presque écoulé deux cents ans de Frescobaldi à Mozart, avec, au milieu, Couperin, Bach et Rameau, tandis que Rossini, Weber, Schubert et Beethoven, puis aussitôt Berlioz, Liszt, Chopin, Wagner et Moussorgsky étaient hier contemporains. Plus d'un siècle et demi sépare les deux *Orphée* de Monteverdi et de Gluck. Il y a soixante ans entre l'*Orphée* du Chevalier et *le Freichütz*, quarante entre *le Freischütz* et *Tristan*, vingt seulement de *Parsifal* à *Pelléas*.

Ainsi va se rétrécissant toujours la marge disponible aux épigones, l'intermède propice aux systématisations théoriques préparant les spéculations purement intellectuelles. On n'a plus le temps de systématiser. A peine a-t-on fini de codifier les « excentricités » d'écriture dont Beethoven scandalisait Fétis, qu'il faut recommencer avec Wagner et Liszt, et, cependant qu'on s'évertue à doctement y patauger, voici, tel un ahurissant bolide, l'harmonie debussyste et de nouveaux rébus. C'est la faillite, non certes de la science, mais de la scolastique et, du même coup, celle du simple « talent ». Et on s'en explique assez bien la désaffection singulière et croissante dont pâtit celui-ci. Il n'a plus le temps de faire illusion. Depuis un siècle, les révélations du génie se succèdent trop vite pour que nous ne sachions dépister tout de go l'épigone et que nous puissions prendre quelque intérêt à ses vains exercices. Nous en arrivons aujourd'hui à préférer le génie sans talent au talent sans génie. En dépit d'élégance ou de virtuosité, tout ce qui sent le procédé nous glace, bientôt nous importune et pourrait nous exaspérer. Nous subissons impatiemment la prétentieuse inanité d'un métier adroit, mais appris, de quoi l'adéquate harmonie nous indiffère, puisque désuète ou démarquée, et dont le brio, le spécieux ou la chinoiserie mandarine ne sont pour notre sensibilité que noix creuse et monnaie de singe insipide. L'irrécusable sincérité même nous désarme

parfois peut-être, mais ne réussit guère à nous toucher si nous n'y découvrons que le reflet d'autrui. Et ce que la rapidité de l'évolution harmonique nous aide à découvrir toujours mieux, nous le ressentons aussi de plus en plus irrésistiblement à l'égard du passé proche ou lointain. Il n'y a pas très longtemps que j'écrivais ceci : En déchirant les vieux codex des conventions et des formules, la libération debussyste inaugura le règne de la « musique qu'on n'apprend pas à faire » et, partant, celui du seul génie. Dorénavant la plus « longue patience » ne saurait nous en imposer l'illusion. L'artiste est face à face avec la nature et doit la déchiffrer sans dictionnaire, dans une ivresse dionysiaque divinatrice pour en pouvoir créer quelque beauté apollinienne. — Le développement de l'art sonore, en son cours séculaire, nous montre que tel fut en réalité de tout temps le cas de l'artiste créateur. Et on en peut comprendre le tri qui peu à peu s'opére inconscient et d'autant plus implacable, l'élimination grâce à quoi maintes gloires dûment consacrées deviennent tour à tour « historiques », ou le demeurent sans remède malgré l'érudite piété d'exhumations sans lendemain. On peut s'en expliquer pourquoi, dans l'art d'hier ou de jadis comme en ses manifestations contemporaines, ce qui possède et conserve à jamais le privilège de nous émouvoir soit la seule expression spontanée d'une sensibilité harmonique qui s'atteste en dernier ressort le propre du génie

divinateur. Ici ou là nous éprouvons le réflexe invincible de lois naturelles constitutives de nous-mêmes et à priori déterminantes de toutes réactions de notre « âme », puisque de notre sensation. Et ce qu'il y a d'admirable autant que péremptoire contre la vanité de l'intellectualisme abstrait, c'est que cette évolution sensorielle ne s'accomplit et ne peut s'accomplir qu'instinctivement. Ses géniaux artisans le furent avec une inconscience absolue, en ignorant jusqu'au pressentiment, et notre science actuelle de la série indéfinie des harmoniques est impuissante à l'élaboration prématurée de l'art que l'inconscient instinct de nos petits-neveux du XXIe siècle créera spontanément. Mais d'aucuns pourraient estimer que nous voici bien loin de *la Flûte enchantée*, prétexte de ces réflexions surabondantes. Pourtant, sans invoquer pour elles d'autre excuse, une anecdote écartera sans doute le grief d'avoir trop dévoyé. Du vivant même de Mozart, un grand seigneur hongrois faisait exécuter par sa chapelle un des derniers quatuors gravés du maître, quand il interrompit les musiciens en les accusant « de jouer faux ». Ceux-ci timidement protestèrent que c'était là ce que l'auteur avait écrit. Incrédule d'abord, le noble dilettante ordonna qu'on lui apportât les parties, puis, forcé de se rendre à l'évidence, il lacéra rageusement les pages en pestant son mépris. Ainsi la musique de Mozart a pu paraître « fausse » à certaines oreilles. Par

contre, un jour viendra où la musique d'un Debussy, d'un Ravel ou d'un Richard Strauss apparaîtra aussi limpide, aussi peu compliquée et même, y compris *Elektra* peut-être, aussi « sereine » que pour nous celle d'un Mozart.

Octobre 1909.

DEUX LIVRES

C. Saint-Saëns : Portraits et Souvenirs

CAMILLE Saint-Saëns, de l'Institut, lit-on sur la couverture du volume (nouvelle édition) où l'illustre doyen de notre musique française a réuni quelques écrits dispersés dans la presse ou les périodiques. « De l'Institut », hélas ! Et combien ! La lecture de ces *Portraits et Souvenirs* procure une impression singulière. Le style en est coulant, alerte, souvent spirituel, émaillé de traits prestement décochés, bref, très vivant. On arrive à la fin sans effort et non parfois même sans intérêt. Et pourtant, tandis qu'on tourne les pages, on a la sensation de quelque chose de lointain, presque d'étranger. Il semble qu'on écoute un vieux monsieur un peu bavard, aux idées vagues, mais arrêtées, qui

reviendrait de Las Palmas après avoir passé une bonne vingtaine d'années aux Canaries. L'excellent homme en est encore à réfuter « l'exégèse wagnérienne », celle de ces temps héroïques et désormais fabuleux où l'Evangile de Bayreuth était prolixement commenté par toute une Armée du Salut de littérateurs abscons, mais fanatiques. A ce propos, il cite gravement Hugo statistiquant : « Homère n'avait que quatre vents pour ses tempêtes ; Virgile qui en a douze, Dante qui en a vingt-quatre, Milton qui en a trente-deux ne les font pas plus belles. » Ce qui est évidemment sans réplique à l'égard de toute agglomération de vents pire. Et il termine en empruntant à M. Ch. Richet un éloge de « la tradition », laquelle exige naturellement qu'on soit « clair comme un bon Français ». Le vénérable ancêtre affiche sans vergogne un véritable béguin pour les lieux communs de ce genre qui constituent le fonds et le tréfonds de sa dialectique. Ses discussions ou jugements, autant d'ailleurs que les parties de son discours trahissant une prétention de quelconque analyse, sont de la conversation de salon, débitée dans quelque soirée du monde où l'on s'ennuie, avec l'autorité qu'emprunte en ces endroits un Membre académique, même si par hasard il n'est pas ennuyeux, comme en l'espèce. Car, si certes en tant qu'esthéticien, il ne menace nul auditeur de méningite, l'aimable

vieillard a le mot, le sourire soulignant la parole facile et le ton assuré. En revanche, de tout ce qu'il advint chez nous depuis *la Revue wagnérienne*, le musicien paraît avoir à peine un nébuleux soupçon. On augure qu'au retour d'une si longue absence l'imprudent voyageur est perdu, ahuri. « Que les temps sont changés ! s'écrie-t-il. Il n'est plus permis d'être net, ni mélodique, ni vocal même... » Et plus loin : « La mode aujourd'hui est aux complications sans fin, aux arabesques, aux modulations incessantes ; mais c'est là une mode, et rien de plus. » Il se lamente sur le déclin du *concerto* qu'il « est de mode, chez les amateurs dits avancés, de mépriser » avec, « en général, tout ce qui touche à la virtuosité » ; mais par là « on ne montre, en réalité, qu'une profonde ignorance de l'histoire et de la nature de l'art ». Ailleurs, par contre, il déplore l'engouement pour le clavier au détriment de la « musique de chambre » abandonnée de plus en plus parce que « les amateurs, trouvant plus commode de *pianoter* que de travailler sérieusement un instrument, ont délaissé le violon et la basse pour le sempiternel piano ». Ainsi, à l'heure où pullulent chez nous les orchestres de concert, regorgeant d'exécutants diplômés annuellement déversés par notre Conservatoire, ce serait le défaut d'interprètes qui induirait nos musiciens à composer de moins en moins de trios ou de quatuors. C'est de telles raisons que se paie celui qui

fut Saint-Saëns. Non seulement l'hybridité factice, fastidieuse, vaine et caduque du *concerto* d'antan échappe à sa mentalité figée et les mécomptes des virtuoses affligent son âme de « pianoteur » jadis applaudi, mais il méconnaît assez profondément le développement de la sensibilité musicale pour ne savoir comprendre la disgrâce croissante de la « musique de chambre », cet expédient bâtard, expressément « amateuriste », d'une époque privée de nos ressources orchestrales et de nos sonorités pianistiques, ce moyen d'expression transitoire et borné, spécial à l'art « classique » dont l'organisme hétérogène, succinct, essentiellement « polyphonal », s'avère dorénavant de plus en plus impropre à l'harmonie moderne. D'un bout à l'autre du volume, ce sont raisonnements et regrets analogues de quelqu'un qui, depuis bien longtemps, n'a rien appris ni voulu voir. Heureusement que l'auteur de *Samson*, qui n'a rien oublié non plus, a connu beaucoup de gens célèbres dans sa jeunesse, et la diversité des souvenirs se double, en son récit, du culte de ses amitiés à l'occasion le plus noblement reconnaissantes. Il connut et aima Berlioz, Liszt et Gounod, ce qui nous vaut musicalement, avec leurs trois *Portraits*, le plus relativement substantiel du recueil. A vrai dire, il y étale envers Gounod un emballement inégalé pour les deux autres, mais son excellente étude sur le rôle de Liszt dans l'évolution du piano atteste remarqua-

blement les bienfaits de sa compétence en ce domaine. Seulement, il connut et aima aussi Victor Massé, lequel fut « un musicien très français », et Rubinstein, qu'il estime « foncièrement russe » et qui l'incite à ce pressentiment : « Quand la mode des modulations à outrance sera passée, quand on sera las de chatoiements et de complications, qui sait si l'on ne sera pas heureux de retrouver la symphonie *Océan*, avec ses fortes brises vivifiantes et ses vagues gigantesques comme celles du Pacifique ? » Enfin, d'Hugo ou du « poète » Louis Gallet, son ami cher et librettiste fidèle, on ne sait guère auquel va son admiration la plus fervente. Mais ce qui fait le prix et l'attrait de ce livre, c'est ce qu'il contient de choses vues et entendues, qui périraient sans ce témoignage imprimé, et dont l'ensemble ressuscite une réalité vivante, tandis que maints détails y burinent impromptu les caractères. Quelle glose serait plus typique que ce mot de Gounod expliquant à son jeune interlocuteur certain fracas de grosse caisse au début du *Gloria* de la *Messe de Sainte Cécile* : « C'est le coup de canon de l'Eternité. » Ailleurs, l'exégète obstiné relate cet aveu de Wagner à Villot : « Quand je relis mes anciens ouvrages théoriques, je ne puis plus les comprendre. » Quelle chance pour lui et pour nous ! Pourquoi le polémiste esthéticien ne se résout-il pas, hélas ! à un renoncement homonyme et, au

lieu de ratiociner sur des ombres, ne nous narre-t-il pas tout bonnement ses souvenirs vécus, avec la verve exacte, un peu sèche, nerveuse, dont ici *Docteur à Cambridge* offre entre autres un piquant spécimen? Ce serait à la fois utile et agréable, amusant et précieux pour l'histoire documentaire et la physionomie vérace d'une époque. Malheureusement, le collaborateur de Louis Gallet ne veut pas. Il nous en prévient carrément dans sa préface : « Quant à de véritables mémoires, je n'en écrirai jamais. » Et chacun sait qu'il est très entêté. C'est bien dommage.

Henri Lichtenberger : Wagner.

Nul ne sera, certes, surpris que, sans négliger à priori le musicien, M. Henri Lichtenberger ait volontiers envisagé surtout, dans l'œuvre dramatico-lyrique de son héros, le « poète et penseur » qu'il commenta naguère, et c'était là déjà amplement de quoi remplir le cadre à sa disposition. Il eût fallu au moins autant de place pour traiter du pur ouvrier sonore, démêler ses filiations, ses emprunts, ses conquêtes originales, pour disséquer un art où s'enchevêtrent les apports les plus disparates,

où les ressources plastiques aussi bien qu'expressives de deux siècles entiers s'amalgament harmonieusement au service du prodigieux génie qui s'en empare, les enrichit, les transmue ou les transfigure, et les épuise à tout jamais. Car ce que Wagner a touché se révèle inutilisable après lui. Son œuvre incarne la synthèse et le superbe aboutissement, mais marque aussi la fin d'une ère de la musique. Et c'est pourquoi, ainsi que le constate M. Lichtenberger, qui vient d'analyser les théories du dramaturge et les spéculations du philosophe, « Wagner n'est plus le maître que suivent nos musiciens contemporains ». Le stade de l'évolution harmonique instauré par le romantisme weberien se dénonce épuisé dès *Tristan* et se ferme définitivement sur *Parsifal*. Il fallait tourner la page. Nous l'avons fait, mais non sans quelque serrement de cœur. Et depuis, si nous avons connu d'autres beautés poignantes, nous n'en avons pas vu encore d'aussi radieusement formidable. Nous avons savouré d'autres ivresses, goûté des philtres non moins capiteux et subtils, mais nous n'avons pas encore éprouvé la pareille *puissance* d'une hypnose d'ivresse dionysiaque et de contemplation apollinienne qui nous arrachait à la terre, et qui nous transportait sur de si hautes cimes qu'il nous semblait vivre parmi les dieux dans une frénésie sereine, habiter un Walhall de lumière, être des dieux nous-mêmes avec l'univers sous nos pieds.

Sans doute, ce temps est passé. Il est tombé, le voile d'illusion divine qui nous dissimulait les planches du théâtre, ses oripeaux, ses machinistes. Nous avons relégué Walhall et Montsalvat dans la remise des décors, l'anneau, le cygne et le dragon au magasin des accessoires avec la pharmacie d'Isolde, et Grane à l'écurie. Nous avons percé le néant d'une métaphysique entortillée de mégalomano-panthéisme, et le factice infus d'une humanité légendaire, titanesque, olympienne, immuablement surhumaine. Mais surhumaine, outrée, factice comme tout ce fatras, parce que notre réalité n'était point à la taille du visionnaire ; surhumaine parce que rêve d'un surhomme dont la seule musique était le condigne langage et de qui l'œuvre sonore se dresse impérissable sur ces décombres en sa « surhumaine » splendeur. Car, consciente ou non, en effet, c'est bien là l'occulte impression que désormais nous laisse sa beauté purement musicale, et rien n'est plus pénétrant que le rapprochement qu'indique M. Lichtenberger entre Wagner et l'olympien Gœthe. Ici ou là, nous ressentons confusément que notre humanité est dépassée, notre moi dissous, sublimé dans un macrocosme idéal, et, jusqu'en notre émoi incoërcible, nous discernons « l'art » du démiurge qui crée un monde à son image et à son envergure. Des génies de l'envergure du pur musicien Wagner sont rarissimes dans tous les arts et dans tous les siècles. En

musique, il faut remonter à Josquin pour découvrir un équivalent alliage de la puissance gigantesque et de l'eurythmique beauté, une telle fusion de l'instinct ingénu et de l'intelligence spéculative, un aussi merveilleux équilibre entre la sensibilité spontanée et la maîtrise, entre le génie et la suprême activité de ce qu'on nomme le talent, pour quoi il n'est peut-être de comparable à *Tristan* dans l'art sonore que le *Miserere* du vieux polyphoniste. Et c'est aussi jusqu'à Josquin qu'il nous faut reculer afin de retrouver une semblable consécration unanime de l'élite qui glorifie, des multitudes qui acclament et des émules qui s'inclinent. Seulement, pour Wagner, le triomphe vint tard et, pour l'attendre, il n'avait pas l'opulence au berceau de Gœthe, ni les abbayes de Josquin. On reste confondu qu'il ait pu le préparer et l'atteindre, en lisant chez M. Lichtenberger la vie de misères mesquines, de luttes, de déboires, de soubresauts où se débattit jusqu'au bout cet être interrassable, tandis qu'il pétrissait son œuvre harmonieux et colossal. On est presque saisi de stupeur, comme au spectacle d'une force de la nature, devant ce vainqueur du destin lançant, quasi-septuagénaire, *Parsifal* en défi au temps, et s'éteignant dans une apothéose. Celui qui déchaîna le vertige ébloui des foules frémissantes gît à Bayreuth, dans le jardin de Wahnfried, « sous un grand bloc de marbre sans ornements, sans inscription ». Mais point

n'est besoin qu'on y grave celle que nos souvenirs balbutient et que les pèlerins murmurent qui vont se pencher sur sa tombe : « *Ruhe, du Gott...* »

Octobre 1909.

ELEKTRA

Le musicien Richard Strauss est décidément un phénomène étrange, troublant, voire ahurissant. On ne saurait guère rêver malagme plus hétéroclite que cet art de casse-cou, qui semble s'évertuer à battre les records de toutes mégalomanies imaginables. Son évidente évolution déconcerte autant par la brutalité de l'effort que pour l'imbroglio des éléments disparates, sinon essentiellement antagonistes, qu'on y voit concourir en équilatérale indifférence ou frénésie. Doctement élevé au biberon du « style sévère », gavé de l'épais *Hofbræu* du contrepoint, le munichois adolescent réjouit d'abord ses professeurs et le parti « brahmine » par la précocité d'une polyphonie de *Kapellmeister* vétéran. Quand ensuite il connut Berlioz, Liszt et Wagner, le pli était pris à peu près sans remède, ou du moins trop marqué pour s'effacer jamais.

Son idéal avait changé, mais malgré son ardeur de néophyte romantique, ses moyens d'expression demeuraient d'un néo-classicisme incurable. C'est alors qu'il donna le spectacle d'une fécondité d'un extraordinaire éclectisme, où des lieder et de la musique de chambre quelconquissimes ponctuaient une série de « Poèmes sonores » (*Tondichtungen*) dans quoi, pour les avoir ornés d'un titre ou étayés d'un argument symbolique, l'auteur se figurait très sincèrement suivre la voie de Liszt, sans songer, du moins perceptiblement, que l'étiquette qui la recouvre est dénuée de toute efficacité sur la matière purement musicale de l'œuvre d'art. Cette période transitoire de l'activité straussienne constitue un singulier spécimen d'empirisme impatient, anarchique, fantasque. Au service de ses aspirations nouvelles, le « poète sonore » emploie délibérément les moyens dont, après son éducation, l'habitude lui fit comme une seconde nature et de quoi sa mentalité ne saura plus dorénavant se dépêtrer. De *Mort et Transfiguration* à *Vie de Héros*, les formes traditionnelles sont indistinctement utilisées, détraquées ou déchiquetées au hasard et selon les besoins du programme ; les ressources scolastiques, de plus en plus dénaturées, disloquées, torturées, travesties jusqu'à la caricature parfois, — telle, entre autres, dans *Zarathoustra*, la fugue, — et il est curieux que la jeunesse d'un musicien en mal de libération impé-

tueuse aboutisse ici à un art tout particulièrement, sinon presque exclusivement cérébral, où les combinaisons d'une polyphonie d'un arbitraire purement musical souvent échevelé s'adressaient au seul intellect, en affichant le plus parfait mépris pour l'intermédiaire des oreilles. Entre temps, cependant, *Guntram* et *Enoch Arden* trahissaient l'occulte poussée d'une sensibilité dont le beethoveno -wagnérien romantisme, mâtiné de quelque Schubert, gardait sous la teutonne pesanteur de l'écriture une âpre et poignante saveur. Il est intéressant de constater que ce soit dans les compositions dites de musique pure, — symphoniques ou autres et à programme ou non, — que prédomine obstinément ce caractère de cérébralité capricieuse, arbitraire et superficielle dont, dans *Vie de Héros*, la superposition d'une vingtaine de thèmes en kyrielle enchevêtrée est bien le plus oiseux et puéril échantillon ; tandis que la sensibilité musicale de l'artiste, aux prises avec une action ou un poème dramatiques, en apparaît surexcitée d'emblée et prend aussitôt sa revanche. Les manifestations parallèles de ces tendances en apparence incompatibles avaient conduit le musicien à l'âge de la maturité créatrice, sans qu'on pût pressentir laquelle prévaudrait contre l'autre ou, le cas échéant, ce qui sortirait du creuset où serait effectué plus ou moins violemment leur alliage, quand parut soudain *Salomé* et on dut commencer à réfléchir. Assurément il fallait bien

reconnaître encore ici le méli-mélo d'ingrédients hétérogènes, le heurt d'apports expressément contradictoires, mais engendrant un art tout spécial, unique en son genre, logiquement dérivé de ses origines, inséparable de ses causes et en dévoilant, avec la brutalité coutumière à l'auteur, les plus inopinées conséquences. L'hybridité constitutive de l'inspiration du musicien s'y affirme avant tout et le plus fâcheusement par le poncif mendelsshonien du thème de Jokanaan, qui, chaque fois qu'il intervient, fait l'effet de cheveux sur la soupe. L'impression, toutefois, est significative et implique implicitement l'homogénéité du reste. Et ce reste lui-même, à l'examen, ne se divulgue rien moins qu'original en ses éléments primordiaux. La verve mélodique y est des plus inconstantes, semblant flotter de la verdeur à l'épicé factice à travers le banal suprême. On y est quasi-souffleté au passage par les plus flagrants souvenirs, les soubresauts les plus divers, où Wagner et Verdi s'accolent, où un landler viennois succède à une sonnerie de caserne. Les entrelacs de la polyphonie relèvent foncièrement de la mentalité contrapunctique, et c'est en somme à la coupe et aux procédés les moins dissimulés de la « variation » traditionnelle, que ressortit la fantasmagorie sonore où s'ébat Salomé la Danseuse. De tout cela pourtant résulte un art d'une personnalité frappante et incisive entre toutes, où l'emploi de moyens qu'on eût cru périmés aboutit fréquemment

à la musicalité la plus neuve et la plus audacieusement *harmonique*.

Enfin vint *Elektra*, et ce n'est pas sans quelque stupeur qu'on y contempla ce qu'on serait tenter d'appeler les ultimes aboutissements du « système », si nul mot n'était plus impropre en l'espèce. Incomparablement plus inégale que la précédente, cette œuvre apparaît l'épanouissement le plus crûment primesautier qui soit des qualités et des défauts pareillement extraordinaires de R. Strauss. Le musicien s'y abandonne, avec une sorte de jemenfichisme éperdu, au sabbat des influences multiples et combien panachées qui contribuèrent à sa personnalité complexe. Aucun autre de ses ouvrages ne présente un aspect aussi hâtif et incohérent, un fatras aussi peu fardé de revenez-y d'école, de remplissages, de tirage à la ligne délayant des réminiscences d'acabit le plus bariolé. Et il est remarquable que les défaillances du compositeur paraissent d'ordinaire étroitement adéquates à la corrélative inégalité du drame. La prolixe, importune et bien portante Chrysothémis lui inspire une musique d'homologue incontinence et complexion, lourdement installée sur le double banc des portées pour y filer sans trêve ni merci la quenouille de banalités irrêvables. Ici, on est positivement effaré qu'un Richard Strauss ait pu écrire cela, en galvaudant par la même occasion une inattendue remembrance weberienne. La tendresse, du moins phila-

delphe, n'a pas non plus l'air d'être bien l'affaire de sa muse, et le couplet sentimental, que l'adaptateur allemand mit dans la bouche d'Elektra retrouvant son frère adoré, induit le musicien à la plus écœurante fadeur dont on ait jamais pollué une contrefaçon de Wagner. Enfin, la rallonge superflue et chiquée, de quoi M. de Hofmanstal osa truquer le dénouement de Sophocle, le chant de triomphe hystérique et la danse d'Elektra, instaurée nietzchéenne avant la lettre, ont fourni prétexte aux pages les plus décevantes, les plus vides, laides ou grossières, et les plus dépourvues d'intérêt purement musical qui se soient échappées de la plume du compositeur. Tout cela, et maint autre passage, oscille implacablement du médiocre au pire, et remplit les deux tiers de la partition. Mais le reste est tout différent et se classe parmi le plus rare, le plus étonnant qui se puisse rencontrer. Sans doute il ne manque pas là aussi de pseudo-réminiscences, pourrait-on dire, tout particulièrement transparentes dans une rythmopée trop souvent wagnérienne, dans l'insouciant usage de mélismes évocateurs d'autrui jusqu'à l'excès, où même on peut saluer les plus récentes proies de l'inconsciente faculté assimilatrice de R. Strauss. La reconnaissance d'Elektra et d'Oreste, en sa déchirante émotion, entremêle d'inécartables hantises franckistes et tétralogiques, avec le dessin persistant, monotone, fatal, qui traverse angoissant la scène tout entière,

avec la walkyrienne montée de majestueux accords (p. 166, l. 2), tandis qu'un peu plus loin (p. 176, l. 3) le cri d'Oreste apitoyé nous transporte au dernier tableau de *Siegfried*. Cependant, ici comme ailleurs dans le meilleur qui nous occupe, on éprouve incoërciblement l'impression de quelque chose de personnel, d'inentendu, de musicalement insoupçonné encore que profondément musical, et, si on en recherche la cause, on la découvre essentiellement dans l'harmonie parfois inouïe, qui tantôt semble issue de la trituration thématique ou tantôt surgit spontanée, se divulguant principe générateur du mélos et de la polyphonie subséquente. C'est surtout dans l'immense et terrifiant dialogue de Klytemnestre et d'Elektra que ce caractère essentiellement harmonique s'affirme de façon saisissante, et dès l'abord sous une forme peu commune. Un accord, dont le déchaînement tumultueux (p. 53, l. 1) annonce la rencontre et le conflit des deux maudites, y joue, — comme au surplus un peu partout dans l'ouvrage, — le rôle d'un véritable leitmotif fondamental de quoi l'immuable harmonie préside aux combinaisons éventuelles comme à la transfiguration des thèmes concourant à la tragédie purement musicale. Au cours de cette scène, la plupart de ceux-ci — telles les inspirations incarnant Klytemnestre elle-même (p. 61, l. 4, mes. 4 et 5), son effroi (p. 60, l. 4, mes. 2 à 4), l'obsession d'un destin misérable (p. 62, l. 2, mes. 2 à 7) — sont

des trouvailles d'une originalité péremptoire et d'une action irrésistible. Et on demeure stupéfait devant les résultats de la polyphonie où aboutit ici une mentalité contrapunctique. De l'inextricable entrecroisement de monodies souvent disparates, de l'amoncellement d'apparentes appoggiatures, de la mêlée d'innombrables accords de passage, naissent des agglomérations sonores inconnues (p. 81 à 84), d'une intensité expressive, d'une rudesse acerbe ou cinglante, quelquefois d'un envoûtement mystérieux et morbide (p. 84, mes. 1 et 2) à l'emprise de quoi on ne peut se soustraire. Sauf quelques trous épars peut-être, presque d'un bout à l'autre du tableau (p. 53 à 102, l. 3, m. 2), on a la sensation d'une sorte de maîtrise effrénée dans le maniement instinctif d'un langage sonore qui ne ressemble guère à rien de ce qu'on fit jusqu'à présent.

Et, lorsqu'on essaie de scruter ce langage, d'analyser ces agrégats ou accords imprévus, qui charment tout de go l'oreille ou s'imposent à elle après l'avoir troublée, on se voit obligé de recourir aux plus élevés des harmoniques accessibles plausiblement à la sensibilité contemporaine, mais exploités ici avec un sans-gêne de renversements dont on eût plutôt attendu de nos petits-neveux la hardiesse et la sécurité fougueuse. En vérité, il est telles pages d'*Elektra* qui laissent pressentir ce que pourrait bien être la musique dans une centaine d'années d'ici. A ce point de vue, R. Strauss paraît

prendre dans l'art de sa patrie une place analogue à celle de Debussy dans le nôtre. Sans parvenir à dépouiller le vieux nourrisson des trois B, — (Bach, Beethoven, Brahms,) — cet Allemand pur sang a libéré le contrepoint national, décortiqué, haché, broyé pour un limon nouveau dont lui aussi pétrit la glaise d'une musique « qu'on n'apprend pas à faire » et d'un art irréalisable en dehors du génie. Certes, dans son ensemble, cet art est inégal à un degré qu'on n'atteignit jamais, mais aussi d'une spontanéité exaspérée, impulsive, dont peut-être on ne saurait non plus signaler de modèle et qui pourrait nous inciter à quelque retour sur nous-mêmes. Nous y sommes choqués par les tares congénitales du plus induré germanisme, ahuris bien souvent comme dans un bazar où s'étalerait un fouillis de camelote et de précieux, de toc, d'inouï, de rare et de banal, mais nous n'y trouvons rien qui semble patiemment fabriqué, poli et repoli avec sollicitude ou minutie circonspecte, effilé jusqu'au mièvre ou fignolé jusqu'au joli. Voire en ses productions les plus génialement novatrices, est-ce toujours le cas pour notre art sans laideurs, harmonieux, impeccable, subtil ? Y aurait-il quelque incompatibilité secrète entre le goût et le plus libre essor de l'instinct spontané, et une énigmatique connexion relierait-elle la puissance à quelque brutalité inéluctable ? On pourrait objecter d'un seul mot « la Beauté », excluant par définition le laid et le brutal, et évo-

quer avec Wagner une puissance que nous en contemplons indemme en sa radieuse splendeur. Sans doute elle nous apparaît telle aujourd'hui, mais qu'on songe à l'effet que jadis *Tristan* produisit sur Reyer. Assurément, dans l'inégalissime *Elektra*, la laideur et la brutalité surabondent et offensent souvent nos oreilles sans la moindre compensation. Cependant il faut se méfier de généraliser l'impression subie à un premier contact, et, bien souvent aussi, ce n'est que la surprise qui tend à rebuter notre sensation déroutée par l'encore jamais éprouvé, à l'instar de Reyer ailleurs ; — quoique, au lieu de « perdu dans un désert sans oasis au milieu d'horizons de sable », on se croirait plutôt assis sur le bord du cratère d'un volcan en ébullition. A l'épreuve pourtant on s'accoutume au cataclysme, on discerne dans sa clameur des voix inconnues, pénétrantes et, quand parmi les scories et les cendres sourd et jaillit la lave incandescente du génie, on respire avec ses vapeurs un arôme âcre, violent, capiteux, auprès de quoi, durant quelque délai du moins, les parfums les plus délicats semblent fades et les philtres les plus exquis, insipides.

Décembre 1909.

ANTON BRUCKNER

Je n'ai pas la présomption de penser que mes reproches aient ému M. Chevillard, qui ne les a probablement pas lus, mais, par une coïncidence amusante, deux semaines après mon article il affichait la *Septième Symphonie de Bruckner*, la plus célèbre, celle en *mi* majeur. Elle reçut d'ailleurs un accueil assez tiède et, pour diverses raisons, fort explicable. D'abord, à l'instar de toutes les productions de l'auteur, elle est extrêmement inégale ; ensuite, cette « nouveauté » est âgée d'un bon quart de siècle, ayant été jouée pour la première fois en 1884, et publiée aux environs de cette époque où j'en acquis la partition d'orchestre ; enfin, M. Chevillard en réalisa la pire interprétation qui se puisse rêver. Fut-ce le défaut de répétitions suffisantes ou l'incompréhension du chef, l'œuvre s'étira flasque, pâteuse, incohérente sous une direction

hésitante et molle, alourdie de mornes velléités de fignolage. Cette symphonie contient un des meilleurs morceaux de Bruckner et qui lui valut une gloire soudaine, le fameux *Adagio* manifestement inspiré de celui de *la Neuvième*, avec la même forme et une analogue opposition de mouvement et de caractère entre les deux thèmes dont les reprises variées alternent. Cette opposition, en dépit des indications métronomiques (69 et 92), M. Chevillard la marqua si peu qu'on peut dire qu'il l'escamota et la sérénité gracieuse, quasi un peu allègre du second motif fut transmuée en la plus fade et stagnante langueur sentimentale. M. Chevillard, qui pourtant chez Beethoven n'est pas chiche d'accelerandos ou ritardendos arbitraires, avait ici la plus belle occasion du monde de se livrer légitimement à ce genre d'exercice pour déchaîner l'essor puis dompter peu à peu l'élan du crescendo grandiose qui s'éteint insensiblement dans la quiétude harmonieuse de la péroraison. Au lieu de cela, jamais on ne vit son bâton balancer la mesure avec une aussi rigoureuse, uniforme et monotone exactitude, une telle indifférente et pesante froideur. L'insécurité des cuivres et l'acoustique médiocre de la salle aidant, le résultat s'attesta lamentable. Ce fut littéralement l'exécution sans phrases, et on ne peut guère s'étonner qu'elle ait été saluée par quelques « Chut ! » mêlés à des bravos qui ne s'adressaient évidemment ni au bourreau ni à ses

complices ; — sinon peut-être afin de les encourager malgré tout à persévérer dans la voie de révélations de cette espèce, si tardives, peu soignées ou à d'autres égards discutables soient-elles.

On ne saurait trop déplorer, en effet, qu'il nous faille attendre aussi longtemps pour connaître la production symphonique européenne. En dehors des consécrations lointaines ou succinctes du catalogue de l'Edition Peters, les directeurs de nos grandes sociétés orchestrales ont l'air de n'être pas très fixés sur ce qui se passe au delà des frontières et de ne s'en soucier que fort peu. Leurs découvertes en ce domaine apparaissent liées bien souvent au hasard de circonstances d'ordre plutôt aléatoire, ou ressortir à d'inscrutables causes. Peut-être ignorerions-nous les *Poèmes sonores* de Richard Strauss sans son talent de chef d'orchestre et son humeur voyageuse, mais c'est à de semblables visites que nous dûmes l'ennui de quelques élucubrations de M. Weingartner, tandis qu'on se demande en vain quelle puissance occulte et têtue put nous imposer par trois fois l'inane *Symphonie pathétique*. Il semble que l'alliance russe n'ait pas été sans contribuer à l'acclimatation dans nos concerts de la musique homonyme, dont la vogue n'a fait qu'y croître et embellir depuis 1902 où M. Colonne en osa une sorte de présentation cyclique. Bref, on peut soupçonner ou reconnaître un peu partout dans l'élaboration de notre répertoire sym-

phonique étranger moderne, le mystère ou la fortuité de contingences hétérogènes, mais nulle part l'action d'un choix conscient et averti au service d'aspirations artistiques élevées et d'un précieux éclectisme éducateur. Il est inouï de constater que jusqu'à l'heure actuelle, certains des *Poèmes symphoniques* de Liszt ne furent jamais inscrits sur nos programmes. Quand on se décidera à nous laisser entendre ces chefs-d'œuvre d'où tant de choses dérivèrent, qui sait s'ils n'arriveront pas assez tard pour que le novateur en prenne des allures d'ancêtre. L'attente est beaucoup plus fâcheuse encore pour ceux de l'ère qui suivit. Il y eut là, durant la seconde moitié du dernier siècle, une intéressante période de transition de l'art symphonique où de talentueux ou géniaux épigones épuisèrent plus ou moins parallèlement les suprêmes ressources du classicisme et du romantisme. A l'influence survivante et unanimement vénérée de Beethoven, s'y mêlent où coudoient celles de Wagner et Liszt, pour l'harmonie et la forme, de Bach, pour l'écriture. Nonobstant ses mérites et sans doute son utilité, ce résidu d'évolution, qui précéda la libération debussyste, apparaît voué au sort le plus ingrat. Il n'offre, où que ce soit, qu'un intérêt momentané. Chez les autres autant que chez les réactionnaires, il remplit un stade assez bref d'exploitation de seconde main et de spéculation inconsciemment intellectuelle, de quoi les plus di-

vers pionniers s'accusent aisément écrasés entre les si proches ou trop glorieux devanciers dont ils procèdent et les presque contemporains successeurs qui les supplantèrent tout de go en innovant vraiment. Or, quoique le mouvement fût général en notre Europe, nul n'affecta peut-être dans l'histoire musicale un caractère plus particulariste, aussi égoïstement isolé en ses manifestations indigènes, s'effectuant dans chaque contrée si longtemps peu ou prou ignoré des voisins, et, si on veut bien imaginer quel effet produirait sur nous aujourd'hui une toute première audition du *Déluge*, de *la Danse Macabre*, voire de la *Symphonie* même de Franck, on mesurera la disgrâce promise par un retard pareil ou plus considérable aux compositions inconnues d'un Smetana, d'un Dvorak ou d'un Bruckner. Pour apprécier comme il convient le rôle de l'Autrichien Anton Bruckner et son œuvre, il faut se souvenir ou savoir que son activité productrice s'étendit de 1863 à l'année 1896, où il mourut à Vienne, le 11 octobre, en son soixante-douzième automne, et que ses neuf symphonies s'étagent de 1868 à ce terme. Né en 1824, sa vie, sa carrière et son art ont de curieuses ressemblances avec la destinée confrère de César Franck (1822-1890). Comme lui, il fut organiste, longtemps méconnu, enfin sacré sur ses vieux jours champion des idées d'avant-garde, opposé outre-Rhin à Brahms comme ici Franck à Saint-Saëns. Si l'ascendant de Liszt

sur le maître français est remplacé chez le Germain par celui de Wagner, les affinités purement musicales n'en transparaissent pas moins évidentes dans la hardiesse des modulations passagères, l'éventuel chromatisme de la polyphonie, l'emploi des procédés du contrepoint asservis à une harmonie romantique, parfois l'étroite parenté de l'inspiration même, remarquable surtout dans certains seconds motifs des allégros symphoniques brucknériens. En vérité, à maints égards, Bruckner a été le Franck de l'Allemagne. L'œuvre de ces contemporains fut le fruit d'instinctives tendances identiques et, si ce fruit s'atteste en fin de compte assurément fort différent, c'est beaucoup moins sans doute pour la portée dans l'évolution de l'art sonore que pour la qualité intrinsèque. De part et d'autre, à la distance où nous en sommes, on y discerne bien plutôt une synthèse insciemment préméditée des acquêts immédiats du présent et des enseignements du passé qu'un tangible pressentiment de l'avenir. Seulement, il advint que l'un en réussit quelques ouvrages accomplis dignes du titre de chefs-d'œuvre, auxquels on ne trouverait rien à comparer chez son émule. Bruckner ne posséda ni la maîtrise, ni la sensibilité subtile de César Franck, et sa génialité fruste aboutit à des créations inégales et rocailleuses. Allemand, il demeure plus près de Beethoven, fidèle aux formes traditionnelles, et on sent trop qu'il s'y soumet avec un

amoureux respect, sinon une inavouée reconnaissance pour le complaisant truchement dont il ne saurait se passer. Car sa verve a l'haleine courte et se repose volontiers, semble se dérouler décousue, morcelée en compartiments. Sa polyphonie est dénuée de souplesse, son contrepoint souvent laborieux, parfois factice ou alambiqué et, dans ses développements, il abuse jusqu'à quelque puérilité du procédé commode et machinal du renversement thématique. Son œuvre, néanmoins, est loin d'être sans prix. Il incarne, chez nos voisins, un des plus nobles aspects de ce qu'on pourrait appeler « le Crépuscule de la Symphonie ». Il constitue une tentative, des plus intéressantes à son heure, de renouvellement d'une forme musicale à son déclin, mais que nul autre peuple n'avait autant de droits de religieusement adorer et de croire immortelle. L'harmonie et l'instrumentation wagnériennes lui confèrent une saveur romantique où nous eussions peut-être découvert des audaces, si nous l'avions connue plus tôt. L'inspiration est d'une ingénuité généreuse. Rien de malingre, aucun clinquant dans cet art imparfait, mais sincère, qui, en sa gaucherie ou crudité naïve, contient certes plus de beauté réelle que nombre d'applaudies roublardes ou pommadées manigances russes ou scandinaves. Il faut souhaiter qu'on nous procure de plus fréquentes occasions d'entendre toutes les symphonies de Bruckner, sans en excepter la neuvième que la

mort l'empêcha d'achever et qu'on termine habituellement avec son *Te Deum*. Enfin, pourquoi ne joue-t-on jamais son *Quintette* à cordes ? Ceux de qui ce serait l'office ignorent-ils son existence ? La littérature de musique de chambre n'est pourtant pas si riche qu'elle puisse dédaigner de parti-pris une œuvre qui, lorsque l'écrivit Bruckner, eût sans doute fait sensation, et serait encore aujourd'hui un régal bigrement plus divertissant que le *Trio* de Lekeu, par exemple, ou tel quatuor de quelque autre sinistre raseur *ejusdem farinæ* polyphoniste.

Janvier 1910.

LE RYTHME ET LA MUSIQUE ESPAGNOLE

Depuis *la Mer*, l'auteur de *Pelléas* semblait se confiner nonchalamment dans un mutisme relatif dont, insoucieux de ses raisons secrètes et de la gestation probable qu'il trahit, l'égoïsme de notre impatiente admiration n'était pas loin de lui faire un grief. Il a rompu enfin ce silence par une œuvre orchestrale assez considérable, un triptyque d'*Images* duquel nous connûmes d'abord au Châtelet le panneau central, *Iberia*, tandis que les Concerts Durand conservaient le dernier tableau, *Rondes de printemps*, pour une audition postérieure ; l'autre pièce, *Gigue triste*, demeurant encore inédite. L'acquiescement du compositeur à ce morcellement interdit de le discuter et paraît impliquer qu'il soit inoffensif. Il s'agit donc ici d'un ouvrage fort différent de *Nocturnes*, d'une suite de morceaux musicalement dénués d'unité essentielle,

thématique ou autre. En ses trois mouvements dont les derniers s'enchaînent, (*Par les rues et les chemins*, *les Parfums de la nuit*, *le Matin d'un jour de fête*), *Iberia* d'ailleurs forme un ensemble homogène, visiblement complet en soi et de la plus exquise ou étincelante beauté. Jamais certes le musicien lui-même ni personne ne dépassa cette maîtrise, la verve, la souplesse ailée de cet art infiniment simple et subtil en l'eurythmie complexe de ses nuances, suprêmement harmonieux jusqu'en les plus crus disparates dont s'enchevêtre le réseau de son chatoyant pittoresque. Après une si longue attente, ce fut un régal savoureux et doux au cœur comme un retour, une quasi-pascale agape où la présente joie communiait avec les souvenirs passés et réveillait d'autres « images ». Nulle, à vrai dire, ne pâlissait devant la nouvelle arrivée, et certaines semblaient gagner singulièrement à la comparaison. Il serait vain de dissimuler que, parmi l'œuvre de Claude Debussy, cette prestigieuse *Iberia* apparaît plus peut-être un délassement du génie qu'un acte original, et la cause en est avant tout qu'ici l'inspiration du musicien se présente à nous déguisée, et affublée précisément du manteau clinquant le plus lourd à la personnalité musicale. Succédant de près à la *Rapsodie Espagnole* de M. Ravel, *Iberia* exciterait volontiers quelque irrésistible agacement à l'égard d'une espagnomanie qui devient encombrante, et un tel engouement

pour les rythmes transpyrénéens justifierait de plausibles appréhensions. La musique espagnole est vantée pour ses rythmes, mais ce qui fait sa gloire est aussi sa disgrâce et, pour autrui, peut-être son danger.

Avant comme depuis Wagner, mais surtout depuis, d'innombrables esthéticiens ont proclamé *le rythme* l'élément générateur et primordial de la musique. « Au commencement était le Rythme », disent-ils en parodiant l'Ecriture. Le mot a fait fortune, et on n'est pas surpris que l'Espagne plus que quiconque en puisse profiter. Il faudrait s'entendre. Que le rythme ait donné naissance à l'art sonore, donc à la *sensibilité musicale*, c'est une hypothèse gratuite qui, à la réflexion, se divulgue aisément paradoxale. En revanche, on peut soutenir que, s'il n'engendra point la musique, le rythme en est et fut l'inséparable compagnon, et constitua dès l'origine, en ses combinaisons rudimentaires, l'inévitable truchement du plus primitif empirisme instrumental ou vocal. Elément inéluctable, mais non essentiel, primaire d'abord plutôt que primordial et, en somme, extra-musical en principe, le rythme s'atteste d'autre part un moyen d'expression au maxime degré caractéristique, et, en cette qualité, son évolution dans notre art est significative. Il y a en effet rythme et rythme, et il a fallu bien des siècles pour que, dérivé de la marche et de la danse, puis fruit de spéculations

plus ou moins abstraitement intellectuelles, le rythme fût avec quelque spontanéité désinvolte capable de traduire le sentiment dans les combinaisons sonores ou d'aider le chant des paroles à l'exprimer. Les deux catégories fondamentales du Geste et du Verbe se sont peu à peu pénétrées, enrichies d'apports réciproques, encore que parfois d'un bienfait reconnu contestable à l'usage. Notre symphonie s'éloigne si délibérément du type « musique de danse » dont Wagner lui voulut infliger l'épithète, que tels des susdits esthéticiens rythmophiles, M. V. d'Indy, par exemple, dénoncent la stérilité et déplorent la tyrannie d'une uniformité métrique instaurée par la barre de mesure, et de quoi la polyphonie d'un Josquin était indemne. Alors que la prédominance d'un rythme stéréotypé jusqu'en sa complexité éventuelle apparaît spécifique à un art *monodique* et s'est perpétuée surtout dans la musique de ce genre, comme chez les Arabes et les Persans, léguée par un passé séculaire, il est remarquable et notoire que, spécialement depuis *Tristan*, devancé par maintes pages de Liszt, notre art *harmonique* tend d'instinct à s'affranchir du joug d'une symétrie imposée, à priori subie, pour aboutir dans le domaine du rythme à une libération totale. Et, de cette inconsciente et féconde impulsion, s'ensuit un graduel accroissement des ressources expressives propre à une vérité d'accent à la fois plus nuancée, plus

stricte, plus profonde et, partant, de plus en plus apte à l'objectivation de la sensibilité créatrice. Désormais le rythme innombrable, en marche vers une absolue licence intuitive, est devenu essentiellement un moyen d'expression spontanée au service de cette sensibilité. A l'extrême opposite de ce dénouement dont l'essentiel « individualisme », seul idoine à la manifestation du génie, paraît nécessiter une longue hérédité de culture, nous trouvons au contraire une sensibilité obtuse ou inculte hypnotisée par un rythme brutalement stéréotypé, mais de prépondérance indiscutée. La musique des Nègres ou des Sauvages d'Amérique est ainsi faite à peu près exclusivement de rythmes martelant l'unisson de monodies embryonnaires. C'est de souche identique et d'une élaboration analogue que provient, en réalité, où que ce soit parmi les civilisations plus avancées ou supérieures, la musique de danse, au rythme préalable obligatoire, d'extraction généralement populaire et revêtant, en la diversité de ses aspects, un caractère autochtone particulièrement représentatif. Expression stéréotypée d'une sensibilité multiple, commune, donc anonyme, le rythme encore ici règne et gouverne en autocrate. Le contenu tout entier de l'œuvre musicale est sous sa dépendance ; il détermine la structure et la portée de l'arabesque mélodique ; le mètre issu de lui prescrit modulations et cadences dans les compartiments d'une

forme subalterne, ancillaire, soumettant à ses lois par là sinon l'intégrale substance, du moins l'enchaînement tonal et les virtualités expressives de l'harmonie elle-même. Le champ de la création individuelle, aux prises avec un tel schéma, apparaît singulièrement rétréci ; l'originalité de l'artiste y est musicalement plus ou moins serve, parfois réduite à l'accessoire, à quelque alambiquée recherche du détail et au brio de la parure extérieure, acculée à la virtuosité superficielle. Sans doute, il y a des degrés dans cette incompatibilité principielle. Rythme, mètre et forme sont les termes d'une progression qui en jalonne la mesure et la décroissance insensible. Il est clair que la priorité du dernier comporte la plus large latitude. Certaines formes de danse ont fourni d'emblée l'armature de leurs compositions aux clavecinistes de jadis, sans perceptible ou grave détriment pour leur personnalité distincte, et on en reconnaît chez Couperin la norme asservie et transfigurée par la musicalité la plus profonde, la sensibilité la plus originale. Pareillement, avec le rondo, le menuet, telle alternante symétrie de coupe ou précise carrure métrique put survivre dans la symphonie pour une assimilation évolutive ; mais, guidée par un inconscient instinct, l'inspiration individuelle se détourna toujours plus nettement, et jusqu'à l'abandon définitif, des formes où l'importance du rythme s'accusait la plus forte, la plus caractéris-

tique, et avant tout de celles où, comme dans la gigue, la sicilienne et la bourrée, l'action de ce rythme affectait plus ostensiblement la ligne mélodique, et frisait, pour ainsi parler, de tout près le « mélisme ». Le mélisme, élément par excellence monodique, est le stade suprême de la prépondérance oppressive du rythme, régissant ici en despote l'essence même de la matière purement musicale, et l'association du mélisme au rythme stéréotypé condamne fatalement un art à l'extériorité la plus stérile, le fige irrémédiablement en une inamovible encore qu'éventuellement savoureuse inertie, dépourvu désormais de quelque efficace prétexte d'évolution, puisque constitutivement incompatible avec la libre fantaisie créatrice autant qu'inapte à l'expression de la sensibilité individuelle. C'est le cas de tout art monodique en général et, même en notre Europe, plus ou moins celui de la plupart des danses populaires, mais surtout de tels arts « nationaux » ou régionaux caractéristiques où se constate une influence orientale due, soit à la proximité de l'Asie ou à la filiation des peuples, ainsi que chez les Russes et Scandinaves, soit, comme chez les Hongrois, aux Tsiganes. C'est, à la plus haute puissance, le cas de la musique espagnole qui ne consiste, au fond, qu'en rythmes et mélismes, et en rythmes les plus stéréotypés, mélismes les plus caractérisés qui soient. Additionnant en son agrégat bariolé les Maures et les Gi-

tanes, tarée de monodisme indélébile, elle stagne depuis des siècles en une sorte d'hypnose indolente, accagnardée dans l'esclavage de ses rythmes capricants ou languides, de ses mélismes capiteux, hors de quoi elle n'existe pas, et auxquels toute appréciable altération apportée la défigure. On en peut concevoir pourquoi, si l'Espagne possède une musique « nationale », — et même parce qu'elle en possède une et celle-là, — elle resta stérile en musiciens créateurs. A moins, comme chez le palestrinien Vittoria, de se déraciner de fond en comble, la sensibilité indigène est impuissante à féconder d'infécondables impressions natives et quotidiennes, à dominer l'envoûtement d'une ambiance intangible où, parmi le frétillement des guitares, la clameur des « *Olle !* » et le fracas des castagnettes, elle gît et somnole, amusée, en marge de toute culture, à l'écart d'une évolution dont les individualités géniales sont à la fois les conséquences et les facteurs. A moins de ne plus être espagnole, la musique espagnole est vouée à l'avortement monodique du mélisme accouplé au rythme stéréotypé, sans que même la substitution d'une harmonie postiche à son accompagnement simpliste entame pour si peu que ce soit ce caractère. On s'en expliquerait assez qu'en dépit de la séduction que de prime abord il exerce, du plaisir qu'on y prend quelque temps, on se puisse lasser bientôt de ce papillotant rabâchage, où l'harmonie

est aussi désarmée qu'entravée et annihilée la sensibilité individuelle, où la verve et la fantaisie originales n'ont loisir de se déployer qu'en décor, dans la dextérité de facture, le ragoût pittoresque des timbres, l'orfèvrerie de variations superficielles, au risque du chichi de menus fignolages. On ne s'étonne pas non plus que, de même que la *Rapsodie Espagnole* de M. Ravel, l'*Iberia* de Claude Debussy apparaisse la composition la plus extérieure et la moins personnelle de l'auteur. Le thème ne pouvait prêter qu'à une enluminure, au jeu d'un piquant intermède où se délasse une activité créatrice, et si, bien mieux que son excuse, l'exceptionnelle qualité du résultat de part et d'autre en est assurément la justification péremptoire, on ne peut se tenir pourtant de quelque inquiète réflexion sur la tendance que semble déceler une telle rencontre. Les plus rarement doués de nos artistes éprouvent-ils vraiment tant de joie à colorier des livres d'images, à peinturlurer des décalques ? N'ont-ils donc rien à nous dire d'eux-mêmes et dans leur langage, qu'il leur faille emprunter une âme et un idiome étrangers ? La musique allemande mourut d'incontinence subjective ; la nôtre serait plutôt menacée par un excès contraire. Notre tempérament sociable, le sentiment inné du ridicule, notre goût, où certaine pudeur intervient, favorisent en nous une objectivité aisément circonspecte, nous dissuadent de nous livrer,

et à notre insu nous induisent en un culte de la beauté plastique de quoi notre mentalité lucide se satisfait trop volontiers peut-être. L'écueil de l'impassibilité, voire olympienne, est la virtuosité oiseuse. Redoutons-en la conclusion décevante. Rien n'y pourrait mener plus sûrement que, non seulement la phobie du pathos, la méfiance de l'enthousiasme et le mépris hautain des confidences, mais le renoncement ultime à sa sensibilité propre qui quasi-logiquement s'en déduit.

Avril 1910.

POST-SCRIPTUM

—

On a rassemblé dans ce volume quelques-unes des chroniques parues de 1902 à 1910 au Mercure de France, *en choisissant celles paraissant offrir un intérêt de portée plus générale que l'actualité qui en fournissait le prétexte. Il ne sera pas difficile de remarquer, au cours de ces pages, certaines divergences de point de vue, d'idées, voire des contradictions véritables. La raison en est que ces articles furent écrits, sans nul autre souci qu'une absolue sincérité, à des époques fort différentes, ainsi qu'en témoignent les dates. Or, « l'homme absurde est celui qui ne change jamais », affirme une sorte de proverbe. Et, en effet, ce ne serait vraiment pas la peine de vivre, de sentir et d'essayer de penser, si on n'y devait gagner de pénétrer peut-être un peu plus profond dans les choses. Et, même si l'espé-*

rance ou la prétention apparaissait présomptueuse, il n'en demeure pas moins oiseux de ne pas vouloir se contredire afin de sembler avoir toujours raison, — ce qui d'ailleurs n'a pas le moindre intérêt. Car toutes les choses ont plusieurs faces, se présentent par divers côtés au regard de l'observateur, et, précisément en se contredisant soi-même, il peut arriver que de part et d'autre on atteigne à quelque vérité. L'essentiel est donc d'être sincère à chaque instant. Le reste n'a pas d'importance.

Octobre 1911.

TABLE DES MATIÈRES

Siegfried 1
Fr. Liszt et la Symphonie 23
La Musique russe 39
Les Virtuoses de l'Orchestre 56
Pelléas et Mélisande 71
Le wagnérisme 86
Les Symphonies de Brahms et de Schumann 100
Richard Strauss 107
Musique française 117
L'Etranger 123
L'Orfeo de Monteverdi 138
Un quatuor de Maurice Ravel 150
Alceste (*Gluck et l'opéra*) 153
Une inauguration 163
Tristan et Isolde 177
La légende de sainte Elisabeth 187
Pelléas et Mélisande 193
Armide 198
Beethoven et nos concerts 205

Critique musicale 213
La Musique tchèque 225
François Schubert. 231
Carl-Maria von Weber 238
Jean-Philippe Rameau 246
Snegourotchka et Boris Godounoff 258
M. Rimsky-Korsakoff et Boris Godounoff 270
M. Romain Rolland et la Musique. 282
Lettres de Georges Bizet. 298
Orphée 305
A propos de « la Flûte enchantée » 310
Deux livres (*Saint-Saëns et Wagner*) 325
Elektra 335
Anton Bruckner 345
Le Rythme et la Musique espagnole 353
Post-scriptum 363

SAINT-AMAND (CHER). — IMPRIMERIE BUSSIÈRE.

BRIGHAM YOUNG UNIVERSITY

3 1197 22180 5655

Date Due

All library items are subject to recall at any time.

DEC 1 7 2008		
DEC 1 9 2013		

Brigham Young University